This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

FINE ARTS LIBRARY
FL 12WW H

EX LIBRIS
GEORGE ROBERT WHITE

Shelf
21

MUSEUM

OF

PAINTING AND SCULPTURE,

OR

COLLECTION

OF THE PRINCIPAL PICTURES,

STATUES AND BAS-RELIEFS

IN THE PUBLIC AND PRIVATE GALLERIES OF EUROPE,

DRAWN AND ETCHED ON STEEL

BY REVEIL.

WITH DESCRIPTIVE, CRITICAL AND HISTORICAL NOTICES,

BY DUCHESNE SENIOR.

VOLUME XVI.

LONDON:

BOSSANGE, BARTHES AND LOWELL,
14, Great Marlborough-street.
CHARLES TILT, 86, Fleet-street.

1834.

Am 430.738.2(16)
FA 43.23.5
3
HARVARD COLLEGE LIBRARY
BEQUEST OF
MRS. HARRIET J. BRADBURY
JUNE 26, 1930
HARVARD FINE ARTS LIBRARY
FOGG MUSEUM

PRINTED BY FAIN,
Rue Racine, n. 4, place de l'Odeon.

MUSÉE

DE

PEINTURE ET DE SCULPTURE,

OU

RECUEIL

DES PRINCIPAUX TABLEAUX,

STATUES ET BAS-RELIEFS

DES COLLECTIONS PUBLIQUES ET PARTICULIÈRES DE L'EUROPE,

DESSINÉ ET GRAVÉ A L'EAU-FORTE SUR ACIER

PAR RÉVEIL;

AVEC DES NOTICES DESCRIPTIVES, CRITIQUES ET HISTORIQUES,

PAR DUCHESNE AINÉ.

—

VOLUME XVI.

PARIS.

AUDOT, ÉDITEUR DU MUSÉE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE,
RUE DU PAON, 8, ÉCOLE DE MÉDECINE.

1834.

PARIS.—IMPRIMERIE ET FONDERIE DE FAIN,
Rue Racine, n°. 4, Place de l'Odéon.

Rubens p.

PIERRE PAUL RUBENS.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

PIERRE-PAUL RUBENS.

Une couleur des plus brillantes, une composition pleine de génie, une grande facilité d'invention, avec les idées les plus poétiques, telles sont les qualités qui distinguèrent Rubens et lui firent donner le nom de *Raphaël des Pays-Bas;* mais un dessin qui sans être incorrect est souvent outré, des figures qui manquent de grace dans leur pose, des têtes dont l'expression, quoique vraie, est souvent sans noblesse; telles sont les causes qui empêchent de le placer sur le même rang que le *Prince de la peinture*, quoique cependant ses tableaux méritent d'être étudiés soigneusement pour en imiter, s'il se peut, les beautés, en évitant toutefois leurs défauts.

Pierre-Paul Rubens naquit à Cologne le 28 juin 1557. Son père, échevin de la ville d'Anvers et professeur de droit, obligé de s'expatrier, par suite de la révolution des Pays-Bas, n'en cultiva pas moins l'éducation de son fils, qui se distingua de bonne heure, et fit des progrès rapides dans ses études. La ville d'Anvers étant rentrée sous la domination espagnole, Rubens y revint, et fut placé comme page chez la comtesse de Lalain; mais son père étant mort, il eut la liberté de suivre son penchant, et fit consentir sa mère à lui laisser étudier la peinture. Placé d'abord chez Tobie Verbaest, peintre de pay-

sage, puis chez Adam van Oort, il étudia enfin chez Otto Venius, le plus habile peintre flamand de cette époque. Rubens, âgé de vingt-trois ans, se crut assez fort pour travailler sans autre guide que son propre génie : il quitta donc son maître, et eut bientôt accès chez les personnes du plus haut rang, où il se fit remarquer tant par ses talens que par son éducation, et une politesse extrême, dont il avait pu prendre aussi l'habitude chez son maître. Reçu à la cour de l'archiduc Albert d'Autriche, il fut, dit-on, envoyé par ce prince à Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, qui l'accueillit favorablement et le retint près de lui comme un de ses gentilshommes, ce qui ne l'empêcha pas de préférer l'étude des beaux arts aux plaisirs et aux amusemens de la cour. Après un séjour de sept ans à Mantoue, il fut envoyé à Philippe III, roi d'Espagne, et fut chargé de magnifiques présens pour le duc de Lerme. Rubens ne tarda pas à trouver dans cette cour les mêmes avantages que dans celle qu'il quittait; il fit un grand nombre de portraits et des tableaux d'histoire qui lui valurent des sommes considérables.

En quittant l'Espagne Rubens retourna à Mantoue; mais il y resta peu, et partit bientôt pour Rome, où, par ordre du duc de Gonzague, il fit la copie de plusieurs tableaux des plus grands maîtres. Il passa ensuite à Venise, fit, d'après Titien et Paul Véronèse, des études qui lui profitèrent. Cependant il ne devint pas imitateur de ces habiles coloristes; il se forma une manière qu'on trouvera peut-être plus éclatante, mais moins harmonieuse.

Rubens était à Gênes depuis quelque temps et y avait décoré l'église des Jésuites, quand il quitta tout à coup, dans l'espérance de revoir sa mère qui était tombée malade; mais il n'arriva qu'après sa mort, en 1600. Cette perte lui causa tant de chagrin qu'il alla s'enfermer dans l'abbaye de Saint-Michel. Après quelques mois de retraite, il voulut fuir ces lieux, qui ne lui offraient que de tristes souvenirs, et il se préparait à re-

tourner à Mantoue, quand les charmes d'Élisabeth Brants l'engagèrent à changer d'avis. En effet, déterminé à ne plus s'expatrier, il fit construire une maison qui existe encore à Anvers, et dans laquelle il réunit tous les tableaux, les bustes antiques et les vases de porphyre ou d'agate qu'il avait eu occasion d'acquérir pendant ses voyages. Cette collection remarquable ne resta pas long-temps dans sa possession; il ne put la refuser au duc de Buckingham, qui lui en fit offrir soixante mille florins.

Avec une imagination vive et une grande facilité d'exécution, Rubens avait su cependant mettre beaucoup d'ordre dans ses habitudes et dans son travail; ses heures étaient réglées et ne prenaient jamais rien les unes sur les autres. Pour gagner du temps et orner son esprit de plus en plus, il ne peignait jamais sans se faire lire quelque ouvrage utile, dans une langue ou dans une autre, car ses études avaient été si variées à cet égard qu'il parlait sept langues différentes, dont trois, il est vrai, ont beaucoup de rapport entre elles, l'allemand, le flamand et le hollandais.

Malgré la rapidité avec laquelle Rubens travaillait, il pouvait à peine suffire aux demandes qui lui étaient faites, et pour y parvenir, il se fit quelquefois aider par plusieurs de ses élèves, dans des parties où ils excellaient. Wildens et van Uden peignirent le paysage dans plusieurs de ses tableaux, Sneyders eut à y faire les animaux, ou bien des fleurs et des fruits. Une réputation si générale et basée sur tant de talent ne put défendre Rubens des attaques de la calomnie. Il se vit attaqué par des artistes à qui il avait été utile, et qui prétendirent que ce grand maître ne pouvait réussir qu'avec l'aide de ses élèves : il lui fut facile de démontrer le contraire en produisant à lui seul des paysages du plus grand effet.

Rubens fut appelé à Paris par Marie de Médicis pour peindre les principaux traits de sa vie, dans une des galeries de

son palais nommé depuis Luxembourg. Il fit alors de petites esquisses en grisaille que Félibien a vues chez M. Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, et qui sont maintenant dans la galerie de Munich. Rubens eut beaucoup de tourmens à supporter de la part de cette personne, suivant une lettre très-curieuse, qu'il écrivit en 1630 à M. Dupuy, et qui a été publiée dans l'*Isographie des hommes célèbres.*

Ce n'est pas seulement par ses talens dans la peinture que Rubens s'est fait remarquer; d'une humeur douce, d'une conversation facile et agréable, d'un esprit vif et pénétrant, et doué d'un son de voix agréable, il parlait bien et joua un rôle dans la diplomatie. Il fut chargé de différentes missions: l'une à la cour d'Espagne en 1628, où, indépendamment des présens qu'il reçut du roi, il eut la charge de secrétaire du conseil privé, avec la survivance pour son fils; l'autre mission fut auprès de Charles I^er^, roi d'Angleterre.

Après quatre années de veuvage, Rubens épousa Hélène Forman, agée de seize ans, aussi remarquable par sa beauté que l'avait été sa première femme; mais il ne vécut que dix ans avec elle, et il mourut le 30 mai 1640. Vivement regretté, ses funérailles furent fort honorées, et il fut inhumé dans une chapelle derrière le chœur de l'église Saint-Jacques à Bruxelles.

Ses tableaux, répandus dans toute l'Europe, passent le nombre de deux cent cinquante; il eut plusieurs élèves, dont les plus célèbres sont Van Dyck, David Teniers le père, Jacques Jordaens, Corneille Schut, Diepenbeck, Van Thulden et Érasme Quellinus. Il forma aussi des graveurs qui firent école, et se sont fait remarquer par l'effet et pour ainsi dire par la couleur qu'on admire dans leurs estampes. Les principaux graveurs qui ont travaillé d'après Rubens sont Lucas Vorsterman, Schelte et Boëce natifs de Bolswert, Paul Pontius, Witdoeck, Pierre de Jode, Paneels et Guillaume de Leew.

HISTORICAL AND CRITICAL

NOTICE

OF

PETER-PAUL RUBENS.

A tint of the most brilliant hue, a composition full of genius, a great facility of invention, with the most poetical ideas, such are the qualities that distinguished Rubens, and acquired for him the appellation of the *Raphael of the Netherlands;* but a delineation which, without being incorrect, is often extravagant, figures ungracefully exposed, heads whose expression, though correct, is frequently deficient in dignity, such are the causes which prevent his being placed in the same rank as the *Prince of Painting*, notwithstanding that his pictures merit to be carefully studied, so as to imitate, if possible, the beauties and avoid their defects.

Peter-Paul Rubens was born at Cologna, the 28th June, 1557. His father, sheriff of the town of Antwerp, and a law-professor, obliged to expatriate himself, in consequence of the revolution, in the Low-Countries, did not however pay less attention to educating his son, who became early distinguished, and made rapid progress in his studies. The town of Antwerp having returned beneath the spanish yoke, Rubens came back thither, and was placed as a page with the countess of Lalain; but the death of his father leaving him at liberty to follow his own inclination, he obtained his mother's consent to study the art of painting. He was first placed with Tobias Verhaest, landscape-painter, next with Adam Van Oort, and

finally studied under Otto Venius, the first flemish painter of that period. At twenty-three years, Rubens considered himself able to paint without any guide save his own genius; he, therefore, left his master, and soon had access to persons of the highest rank, where he became remarked equally by his talents and education, as well as by an extreme politeness acquired at his master's. Received at the court of the Archduke Albert of Austria, it is said he was sent by that prince to Vincent de Gonzague, duke of Mantua, who gave him a favorable reception, and kept him about his person as one of his gentlemen, which however did not prevent Rubens' preferring the noble study of the fine arts to the frivolous pleasures and amusements of the court. After residing some years at Mantua, he was sent to Philip III, king of Spain, and was charged with magnificent presents for the duke of Lerma. He soon found similar advantages at the spanish court, as in that he had quitted; he painted a number of portraits and historical pictures, which produced him considerable sums.

On leaving Spain, Rubens returned to Mantua, where he remained but a short time, and then proceeded to Rome, where, by order of the duke de Gonzague, he copied several paintings of the great masters. He next went to Venice, and pursued his studies with advantage from the works of Titian and Paul Veronese. He did not however become an imitator of these able colourists, but formed a style of his own, more brilliant, perhaps, but less harmonious.

Rubens had been some time at Genoa and had there decorated the church of the Jesuits, when he suddenly left that place to visit his mother who was ill; but ere he reached her she had expired, this was in 1600. Her loss caused him so much grief that he shut himself up in the abbey of St-Michael. After a retreat of several months, he was about to quit a spot which only offered him sad reminescences, and was preparing to return to Mantua, when the charms of Elizabeth Brants changed

his purpose. He therefore determined no more to expatriate himself, and had a house constructed (still existing at Antwerp), in which he collected all the pictures, antique busts, and vases of porphyre, and agate, that he had purchased during his travels. This remarkable collection did not remain long in his possession, as he could not refuse the sum of sixty thousand florins, which the duke of Buckingham offered him for it.

With a lively imagination, and great facility of execution, Rubens was still very orderly in his habits and labours; his hours were regulated and never confounded. He never painted without having some useful work read to him in one language or another, as his studies had been so various in that branch, that he spoke seven different languages, three of which, it is true, are very similar, the german, flemish, and dutch.

Notwithstanding the rapidity with which Rubens laboured, he could scarcely meet the orders he received, and therefore had recourse to other artists in the respective branches they excelled in. Wildens and Van Hoen painted the landscapes in several of his pictures; Snegders the animals, also the fruits and flowers. A reputation so general and founded on so much talent could not guard Rubens against the attacks of calumny. Endowed with a mild character, affable and benevolent, delighting to do good, he saw himself attacked by artists to whom he had been useful, and who pretended this great master could not get on but by the aid of his pupils. He easily proved the contrary by producing himself alone landscapes of the finest effect.

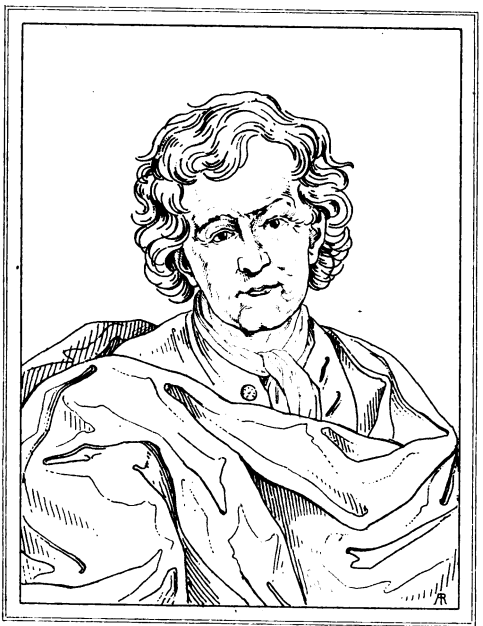
Rubens was invited to Paris, by Mary de Medicis, to paint the principal events of her life, in one of the galleries of her palace, since called the Luxembourg. He then made small sketches in *grisaille* (black and white), which Felibien saw at M. Claude Maugis, abbé of Saint Ambrose, and which are now in the Munich gallery. Rubens endured a great deal of

trouble on the part of this person, according to a letter he wrote, in 1630, to M. Dupuy, which appeared in the *isography of celebrated men.*

But Rubens was not merely distinguished by his talents in painting: gifted with a mild temper, an agreeable and ready conversation, a lively and penetrating wit, and with an harmonious voice, he spoke well, and played a part in diplomacy. He was charged with different missions; and amongst them one to the spanish court, in 1628, where, independent of the presents he received from the king, he was appointed secretary to the privy-council, with the reversion to his son; another of his missions was to Charles I^st^ of England.

At the expiration of four years Rubens espoused Helena Forman, aged sixteen, equally remarkable for her beauty as his first wife; but five years after this marriage he closed his mortal career, the 30^th^ May, 1640, deeply regretted. His funeral was celebrated with the highest honours, and he was buried in a chapel, behind the choir of the church of Saint-James, at Brussels.

His paintings, spread throughout all Europe, exceeded in number two hundred and fifty; he had many pupils, of whom the most celebrated are, Van Dyke, David Teniers, senior, James Jordaens, Cornelius Schut, Diepenbeck, Van Ihulden, and Erasmus Quellinus. He formed also a school of engravers, remarkable for their fine effect, etc. The principal artists who engraved after Rubens are Lucas Vorsterman, Schette and Boëce, natives of Bolswert, Paul Pontius, Witdoech, Pierre de Jode, Pancels and Guillaume de Leew.



Puget fils p.

PIERRE PUJET.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

PIERRE PUGET.

Il semble que la nature, en inspirant les mêmes goûts à Michel-Ange Buonarotti et à Pierre Puget, leur ait aussi donné le même caractère; tous deux, de mœurs violentes, avaient une ame pleine de fierté; tous deux étaient incapables de fléchir, ni par flatterie ni par intérêt; tous deux enfin semblaient se faire un jeu de changer le but de leurs études, et se servaient alternativement du ciseau, du pinceau et du compas.

Pierre Puget naquit à Marseille, le 31 octobre 1622; son père, Simon Puget, était sculpteur en bois; il le plaça d'abord chez un nommé Roman, constructeur de galères; mais bientôt l'élève s'aperçut que son maître n'avait rien à lui apprendre; de son côté Roman, étonné des talens du jeune homme, lui laissait la conduite de ses travaux. Une occupation de cette nature ne pouvait convenir à Puget, ses désirs le portaient vers Rome; et, sans consulter ses parens, sans calculer ses ressources, à peine âgé de 17 ans, il quitta sa ville natale et se dirigea vers la patrie des arts. A peine arrivé à Florence, il fut forcé de s'y arrêter pour y chercher à vivre de son travail, mais il éprouva plusieurs refus. Jeune, étranger, c'en était assez pour lui fermer tous les ateliers. Un vieux sculpteur en bois se laissa cepen-

dant émouvoir par le récit simple et touchant du jeune artiste, et par quelques larmes que lui arrachait le dénûment dans lequel il était. La protection de ce vieillard lui fit obtenir du sculpteur du grand-duc quelques travaux peu dignes de lui : il les termina en moins de temps que les autres ouvriers, et montra tant de supériorité, que bientôt le sculpteur italien, voyant le mérite du jeune Français, l'accueillit chez lui et le reçut à sa table.

Après une année de séjour à Florence, notre sculpteur quitta cette ville pour aller à Rome. La réputation dont jouissait alors Pierre Berettini donna à Puget le désir de recevoir ses conseils : l'art qu'il lui voyait exercer semblait lui offrir plus d'attraits que la sculpture. Prenant alors le pinceau, il fit en peu de mois des progrès si étonnans que ses ouvrages servirent de prétexte au maître pour reprocher à ses autres élèves de se laisser ainsi surpasser par un étranger, qui n'avait eu, en quelque sorte, d'autre maître que la nature. On assure même qu'il imita si bien la manière de Pietre de Cortone qu'un de ses tableaux passa quelque temps pour être de son maître.

Ayant passé deux années à Rome, Puget fut ramené à Florence, en 1642, par Berettini, que le grand-duc venait d'y appeler pour peindre les plafonds du palais Pitti; mais Puget ne resta pas long-temps dans cette ville; et, après une absence de quatre années, il revint dans sa ville natale.

Des officiers de la marine royale ayant visité Puget furent frappés de la beauté des projets qu'il avait faits pour orner les navires : ils en informèrent le surintendant de la marine, et le sculpteur fut appelé à Toulon; c'est alors qu'il imagina de faire ces galeries qui donnent aux grands bâtimens tant de magnificence que les étrangers se sont empressés de les imiter, et que depuis elles ont toujours été pratiquées dans la construction des vaisseaux.

L'activité d'esprit dont Puget était doué le mit dans le cas

de se faire remarquer dans tout ce qu'il entreprit. Il se distingua comme ingénieur par la construction de plusieurs navires, et par l'invention de machines pour décharger les vaisseaux et pour retirer les bois des bassins : c'est lui aussi qui introduisit l'usage des grues, dont deux furent exécutées à Toulon sous ses ordres.

Les tableaux de Puget sont peu connus hors de son pays; cependant il fit pour la reine Anne d'Autriche un tableau de douze pieds représentant le bâtiment qu'il venait de construire, et qui, en 1646, reçut le nom de *la Reine*. Il fit pour l'église des jésuites d'Aix une Annonciation et une Visitation. Le premier de ces tableaux est encore à Aix, dans le cabinet de M. de Fons-Colombe. Il fit pour la cathédrale de Marseille trois autres tableaux qui sont maintenant au musée de cette ville : le Baptême de Constantin et celui de Clovis, puis un Christ soutenu par des anges, tableau d'un effet très piquant, d'une composition heureuse et d'une belle couleur.

Il fit aussi plusieurs tableaux de chevalet, parmi lesquels on remarque un David dans le goût du Guide, un Enfant Jésus dans la crèche, une Fuite en Égypte, un saint Jean-Baptiste, un saint Denis, une Bacchanale, et un tableau représentant l'éducation d'Achille par le centaure Chiron.

Puget, dans différentes circonstances, eut lieu de faire connaître ses talens comme architecte : c'est lui qui donna le plan du Cours de Marseille, mais on supprima de son projet l'arc de triomphe par lequel il voulait terminer cette promenade. Il avait fait, aussi pour Marseille, un projet d'hôtel-de-ville, et commença à bâtir l'arsenal de la marine à Toulon; mais cet ouvrage ayant été suspendu, le feu prit à la partie qu'il venait de construire, tandis qu'un nouvel architecte continuait les constructions sur un plan différent. Puget bâtit aussi plusieurs maisons particulières, soit à Toulon, soit à Aix, pour le marquis d'Argens; il fit deux maisons pour lui, l'une à Marseille dans

la rue de Rome, et sur laquelle était cette inscription : *Niuno lavoro senza pena;* son autre maison était dans une campagne aux environs; elle est bâtie dans le goût d'une villa italienne. Enfin il commença aussi les églises de la Charité et des Capucins, qui furent terminées par son fils.

Puget eut aussi l'occasion de faire plusieurs constructions à Gênes, telles que le maître autel de l'église de Saint-Cyr, le baldaquin du maître autel de Sainte-Marie de Carignano, et enfin l'église de l'Annonciade, qu'il n'a pas terminée, mais dont le modèle, exécuté par lui, se voit dans la sacristie de l'église.

En 1657, Puget ayant été dangereusement malade, renonça à la peinture, dont les études assidues lui parurent nuire à sa santé. C'est alors qu'il se livra entièrement à la sculpture, que jusque là il n'avait regardée que comme un art secondaire dont il ne s'était occupé qu'à cause du profit qu'il en tirait.

Les deux tritons qui soutiennent le balcon de l'hôtel-de-ville, à Toulon, sont les premiers objets qui occupèrent le ciseau de Puget : ils furent admirés par Louis XIV, lors de son voyage en Provence; puis, en 1659, Fouquet désira voir le sculpteur, et l'employer pour l'embellissement de ses jardins de Vaux-le-Vicomte; mais le marbre manquait à Paris, et le luxe du surintendant ne lui permettait pas d'employer d'autre matière : le sculpteur partit donc pour Carrare, afin de choisir lui-même les blocs de marbre dont il aurait besoin. Arrivé à sa destination, il ne peut y rester dans l'inaction, et, pendant qu'on embarque ces marbres, il fait, au milieu même de la carrière, une statue d'Hercule assis, se reposant après la conquête des pommes du jardin des Hespérides. Cette statue, souvent nommée l'Hercule gaulois, fut ensuite acquise par Colbert, et placée dans les jardins de Sceaux; elle est maintenant dans une des salles de la Chambre des Pairs. Puget était encore à Gênes lorsqu'il apprit la disgrace de Fouquet : crai-

gnant alors de ne plus avoir de travaux à Paris, il accepta les offres qui lui furent faites à Gênes, et fit deux statues colossales pour le dôme de Sainte-Marie de Carignano : l'une représente le bienheureux Alexandre Saoli, évêque de cette église ; l'autre est un saint Sébastien, figure justement admirée. Puget fit encore trois statues de la Vierge, l'une pour la chapelle des seigneurs de Carega, l'autre pour l'*Albergo dei Poveri* (l'hospice), et la troisième pour le sénateur Lomellini. Cette dernière fut léguée, par le dernier rejeton de cette famille, à la confrérie de Saint-Philippe, où on la voit encore maintenant.

Tandis que le *Michel-Ange de la France* se trouvait exercer son talent à Gênes, Colbert faisait venir à Paris le célèbre Bernini. Cet artiste ayant vu, en débarquant à Toulon, les tritons dont nous avons parlé, ne put s'empêcher de témoigner au ministre son étonnement de ce qu'on laissait ainsi hors de France un homme d'un talent aussi remarquable. Peut-être bien pourrait-on en trouver les motifs, si on veut se rappeler que, lors du séjour de Puget à Paris, Mazarin fit d'inutiles efforts pour retenir ce sculpteur à Paris; et que Colbert, qui sans doute avait été chargé de cette négociation par le cardinal, se sera trouvé choqué des manières hautaines de l'artiste provençal; peut-être aussi le ministre voulait-il éloigner un homme qui paraissait fort attaché au surintendant Fouquet. Cependant, d'après les observations qui lui furent faites alors, Puget fut rappelé en France, il reçut le titre de directeur de la sculpture des vaisseaux, et le brevet d'une pension de 3600 francs.

Puget quitta Gênes après un séjour de huit années. Lorsqu'il arriva à Toulon, il fut aussitôt chargé de faire la galerie du vaisseau *le Monarque :* cet ouvrage fut tellement admiré que le duc Beaufort se déclara le protecteur de Puget. Mais la fortune fut encore une fois contraire au sculpteur; l'amiral ayant été tué dès sa première sortie, cet artiste perdit celui qui au-

rait pu le préserver des dégoûts dont il fut encore abreuvé par la suite.

Puget, las des difficultés qu'il éprouvait souvent de la part des ingénieurs et des officiers de la marine, regrettant aussi de n'être occupé qu'à des sculptures de vaisseau, demanda et obtint qu'on lui laissât trois des blocs de marbre qui venaient d'arriver de Gênes pour le roi. C'est alors qu'il s'occupa de la statue de Milon de Crotone (n° 174), dans laquelle on admire avec raison l'expression, la pose et l'exécution. Tout y est d'une vérité parfaite. Qu'il nous soit permis de rappeler ici une anecdote qui montre le soin que ce sculpteur mettait dans toutes ses études. Déja il avait fait poser plusieurs modèles, mais dans aucun il n'avait pu rencontrer cette vigueur qu'il ressentait et qu'il voulait avoir dans les jambes de sa statue; il pose lui-même, il sent, il exprime ce qu'il avait dans l'ame, il fait mouler son pied, et voilà son modèle.

Cette admirable statue fut apportée à Versailles en 1683; elle reçut des louanges de toute la cour, notamment de la reine qui, en l'apercevant, ne put retenir ce cri de douleur : « Ah! le pauvre homme! » expression aussi touchante que naïve, et qui rend avec beaucoup de justesse la sensation que chacun éprouve en voyant cette figure. Le Brun écrivit à Puget pour lui dire combien il avait d'estime pour l'auteur d'une si belle statue, et Louvois fut chargé de lui témoigner combien le roi était satisfait de l'ouvrage, en lui demandant un sujet pour servir de pendant. Puget répondit qu'il s'occupait d'un groupe de Persée et d'Andromède. Cette sculpture, inférieure à l'autre, vint à Paris en 1685; elle est restée dans les jardins de Versailles, tandis que la première a été transportée dans une des salles du Louvre.

La ville de Marseille ayant voulu ériger une statue équestre à Louis XIV, Puget fut chargé de ce projet : il en fit le modèle en cire, et un marché fut ensuite passé avec lui pour

l'exécution en bronze; mais elle n'eut pas lieu. Cependant Puget fut présenté au roi en 1688, pendant un voyage à Fontainebleau, et le monarque lui donna une très grande médaille en or, comme un témoignage de sa satisfaction. Notre artiste n'eut pas lieu d'être content de son séjour à Paris : sa franchise allant jusqu'à la brusquerie, il ne sut ni se plier à la flatterie, ni supporter les désagrémens dont ses ennemis l'accablaient, ni dissimuler qu'il se croyait un talent supérieur à celui de beaucoup d'artistes plus en faveur que lui. Il repartit donc au bout de peu de temps, et revint à Marseille, où il termina, en 1690, le bas-relief de Diogène, long-temps oublié dans un des magasins du Louvre, et placé, depuis le commencement de ce siècle, sous le vestibule de la chapelle du château de Versailles. Puget fit aussi, vers la même époque, le bas-relief de la Peste de Milan, dans lequel saint Charles, accompagné de quelques diacres, vient apporter le viatique aux malheureux pestiférés à qui il ne reste plus que l'espoir d'une autre vie. Ce morceau avait été commencé pour l'abbé de La Chambre, curé de Saint-Barthélemy de Paris; mais il n'était pas terminé lorsque Puget mourut le 2 décembre 1694. C'est sans doute ce motif qui fit rester ce morceau à Marseille, où il fut vendu et acheté dix mille francs par les administrateurs de la Consigne, où on le voit maintenant.

Puget se maria deux fois; il eut de sa première femme un fils nommé François; il eut aussi pour élèves son neveu Christophe Verier, Marc Chabry et Baptiste.

D'une humeur difficile, sans ménagement pour les gens puissans, Puget fut souvent obligé de discontinuer des travaux qu'avec un caractère plus liant il lui eût été facile de conserver. Il ne voyait souvent dans les autres artistes que des hommes jaloux de sa gloire et de son mérite; ce fut là sans doute ce qui le força à s'éloigner de Paris; et, tandis que l'histoire nous montre tant d'artistes comblés de faveur, elle laisse

chercher dans la retraite cet homme qui se distingua dans tout les arts, qui se montra tout ensemble le premier statuaire de son pays et de son siècle; cet homme doué d'un grand génie et d'une grande facilité d'exécution; cet homme qui savait animer le marbre, et semblait le manier comme de la cire. Né à Marseille dans l'obscurité, dont ses talents l'avaient fait sortir, Puget mourut oublié de ses concitoyens, sans avoir reçu de ses contemporains aucune marque de distinction. Mais s'il fut privé d'un honneur passager, il en a été vengé par la postérité : l'Académie de Marseille mit son éloge au concours en 1806; le gouvernement a fait faire en marbre son buste, qui est placé dans la grande galerie du Louvre; sa médaille fait partie de la galerie métallique frappée par les soins de M. Bérard, et sa statue de Milon est placée parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture, dans la partie du Louvre dite le Musée d'Angoulême.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE OF PIERRE PUGET.

Nature having endowed Michael Angelo Buonarotti and Pierre Puget with the same tastes, it would appear that she had also given them the same dispositions. Both were of violent tempers, and possessed the most haughty minds, that neither flattery nor interest could induce to bend. In short both seemed to make a sport of changing the direction of their studies; alternately taking up the chisel, the pencil, and the compasses.

Pierre Puget was born at Marseille, October 31, 1622. His father, Simon Puget, a carver, at first placed him with one Roman, a galley builder. But the pupil soon perceived that his master could teach him nothing, whilst Roman, astonished at the youth's talents, left him the direction of his works. An employment of this kind could but ill-suit Puget: his wishes were directed towards Rome. Without consulting his relations, or calculating his means, and barely seventeen years old, he left his native city, and bent his steps towards the country of the arts. Scarcely was he arrived at Florence, than he was forced to stop there, to seek a livelihood by his work, but he experienced several denials. Young and a foreigner, the ateliers were shut against him. An old carver, was, however, moved at the plain touching narrative of the young artist, and by the tears,

which his destitute state caused him to shed. This old man's protection, made him obtain some work from the Grand Duke's sculptor; but it was little worthy of Puget: he finished it in less time than the other workmen could have done, and showed so much superiority, that the Italian sculptor, soon perceiving the young frenchman's merit, took him into his house, and boarded him at his own table.

After a year's abode in Florence, our young sculptor left that city to go to Rome. The reputation then enjoyed by Pietro Berettini excited in Puget the wish of receiving instructions from him. The art which he saw that painter exercising, seemed to have more attractions for him than sculpture. Then taking up the pencil, he, in a few months, made such astonishing progress, that his works served as a pretext to the master for reproaching his other pupils their allowing themselves to be thus surpassed by a foreigner, who, in a manner of speaking, had had no other instructer than nature. It is even affirmed that he so well imitated the manner of Pietro da Cortona, that one of his pictures passed for some time as being by his master.

Having spent two years at Rome, Puget came back to Florence, in 1642, with Berettini, whom the Grand Duke had called to paint the ceilings of the Palazzo Pitti. But Puget did not remain long in that city. He returned to his native town, after an absence of four years.

Some officers of the Royal Navy having visited Puget were struck with the beauty of the plans he had drawn for the ornamenting of ships. They communicated them to the superintendant of the marine departement, and the sculptor was called to Toulon. It was then he invented those galleries which give so much grandeur to large ships, that foreigners imitated them immediately; and they have since constantly been adopted in the building of ships.

The active mind, with which Puget was endowed, caused

him to be remarked in whatever he undertook. He became eminent as a naval architect, by the building of several ships, and by the invention of machines to unload vessels, and to draw the timber out of basins. It was he also, who introduced the use of cranes, two of which were set up, at Toulon, under his immediate directions.

Puget's pictures are but little known out of his own country; yet he painted one, of upwards of twelve feet, for Ann of Austria, representing the ship he had just built, and which, in 1646, was named *la Reine*. He painted for the church of the Jesuits, at Aix, an Annunciation, and a Visitation. The former of these pictures is still at Aix, in M. de Fons-Colomb's cabinet. He painted, for the cathedral of Marseille, three other pictures, which are now in the Museum of that city. The Baptizing of Constantine, and that of Clovis; also a Christ supported by Angels, a picture of a striking effect, well composed and finely coloured.

He painted also several easel pictures, among which are remarked a David, after Guido's manner, an Infant Jesus in the Manger, a Flight into Egypt, a saint John the Baptist, a saint Denis, a Bacchanal, and a picture representing the Education of Achilles by the Centaur Chiron.

Puget had various opportunities of showing his talent in civil architecture. It was he who planned the Ride at Marseille, but, the Triumphal Arch, he had designed to be at the end of the walk, was left out. He had also made a design of a Mansion House for Marseille, and had begun the dock yard at Toulon; but this work being suspended, a fire destroyed the part he had built, and another Architect was entrusted with the construction of one upon a different plan. Puget built also several private houses, both at Toulon and at Aix, for the marquis d'Argens : he built two houses for himself: one at Marseille, in the *rue de Rome*, over which was this motto : *Niuno lavoro*

senza pena. His other house was in the country, at a small distance from town, and is built in the style of an Italian Villa. He also began the churches of la Charité and of the Capuchins, which were finished by his son.

Puget did also several works at Genoa, such as the grand altar, in the church of St Cyr; the Canopy to the grand altar of Santa Maria di Carignano, and finally the church of the Annunciade, which he did not terminate; but the model, executed by him, is seen in the sacristy of the present church.

In 1657, Puget falling dangerously ill, gave up painting under the idea, that the intense study it required was injurious to his health. He then gave himself up wholly to sculpture, which he had looked upon, until then, only as a secondary art, and which he had exercised only for the profit that he derived from it.

The two Tritons that support the Mansion House at Toulon, were the first subjects than engaged Puget's chisel. They were much admired by Lewis XIV, in his journey through Provence; and, in 1659, Fouquet wished to see the sculptor and to employ him in adorning his gardens at Vaux-le-Vicomte. But as there was no marble at Paris, and the grandeur of the superintendant did not allow any other substance to be used, the sculptor set off for Carrara, that he might himself choose the blocks he should want. When he was arrived at his destination, he could not remain inactive, therefore whilst the marble was being shipped, he made in the very quarry, a statue of Hercules sitting, and resting after the conquest of the apples in the garden of the Hesperides. This statue, which is often called the Gallic Hercules, was afterwards purchased by Colbert, and placed in the gardens at Sceaux : it is now in one of the halls of the Chamber of Pairs. Puget was still at Genoa, when he learnt Fouquet's disgrace : fearing he should then have no work at Paris, he accepted the offers that were

made to him at Genoa, and did two colossal statues for the dome of Santa Maria di Carignano : the one represents the blessed Alexander Paoli, bishop of that church; the other is a St Sebastian, a figure that is very justly admired. Puget did also three statues of the Virgin, one for the chapel of the Lords of Carega; another for the Albergo dei Poveri, or Poor House; and the third for the senator Lomellini. This one was bequeathed, by the last descendant of that family, to the Brotherhood of St Philip, where it is now seen.

Whilst the Michael Angelo of France was obliged to exercise his talent at Genoa, Colbert was inviting to Paris the famous Bernini. This artist, on landing at Toulon, saw the tritons of which we have spoken, and could not help testifying to the minister his astonishment that a man of so remarkable a talent should be allowed to remain out of France. Perhaps the real motives might be known, if it be remembered, that during Puget's residence in Paris, Mazarine made some useless efforts to detain him there; and that Colbert, who, no doubt, had been charged with that negociation by the cardinal, had been disgusted at the haughty manners of the Provençal artist. Perhaps, also, the minister might wish to keep away a man, who appeared strongly attached to the superintendant Fouquet. However, from the observations that were now made, Puget was recalled to France, received the title of director of the carved-works for ships, and a pension of 3600 franks, or L. 150.

Puget left Genoa, after a residence there of eight years. As soon as he arrived at Toulon, he was commissioned to construct the gallery for the ship *le Monarque;* this work was so much admired that the duke Beaufort declared himself Puget's patron. But fortune was once more adverse to the sculptor; the admiral having been killed in his first sally, our artist lost a protector who might have saved him the subsequent vexations with which he was annoyed.

Puget, weary of the difficulties he experienced from the naval architects and navy officers, regretting also, that he was occupied only in carvings for ships, requested and obtained three of the blocks of marble that had just arrived from Genoa, for the king. It was then he set about the statue of Milo of Crotona (N° 174), in which the expression, the attitude, and the execution are very justly admired. Every thing in it is of the greatest truth. We will recal here an anecdote that shows the care which that sculptor put in all his studies. Having already had several models to sit, without meeting in any that vigour he wished to display in the legs of his statue : he himself sat, he felt, he expressed what his mind conceived, he had a cast taken of his foot, and such was his model.

This admirable statue was brought to Versailles, in 1683 ; it gained the applause of the whole court, and particularly of the Queen, who, when she saw it, was so forcibly struck that she could not help crying out : « Oh ! the poor man ! » an exclamation as compasionate as it is ingenuous, and which expresses very faithfully what every one must feel, on seeing this figure. Le Brun wrote to Puget to testify to him the high esteem in which he held the author of so fine a statue; and Louvois was ordered to impart to him how much the King was pleased with the work, and requesting a subject to serve as a pendant. Puget replied that he was about the group of Perseus and Andromeda. This sculpture, inferior to the former, came to Paris, in 1685 ; it has remained in the Gardens of Versailles, whilst the former has been removed into one of the galleries of the Louvre.

The city of Marseille, wishing to erect an equestrian statue to Lewis XIV, Puget was entrusted with the project. He made the model of it in wax, and a bargain was afterwards agreed with him for the executing of the statue in bronze : but the agreement was not fulfilled. Nevertheless Puget, in 1688, was

presented to the King, at Fontainebleau, and the monarch, as a mark of his satisfaction, gave him a very large gold medal. Our artist, however, had no reason to be pleased with his residence in Paris : his freedom, which rather approached to rudeness, prevented his bending to flattery, or bearing the vexations heaped on him by his enemies; nor could he dissimulate that he thought his own talent superior to that of many artists more in favour than himself. He therefore, after a short time, again set off for Marseille, where he finished the Basso-Relievo of Diogenes, forgotten for a long time, in one of the store rooms of the Louvre, and placed, since the beginning of this century, under the porch of the chapel of the Palace of Versailles. Puget did also, about the same period, the Basso-Relievo representing the Plague in Milan, in which St Charles, accompanied by some deacons, carries the Viaticum to the unhappy individuals infected with the pestilence, and to whom no hope remains but another life. This work had been begun for the abbé de La Chambre, curate of St Barthelemy, in Paris; but Puget died, December 2, 1694, before it was finished. It, no doubt, was for this reason that it remained at Marseilles, where it was sold for 10,000 franks, or L. 400, and purchased by the Commissioners of the Health Office, where it is as present.

Puget was twice married. By his first wife he had a son, named Francis; he also had for pupils, his nephew Christophe Verier, Marc Chabry and Baptiste.

Of an irritable temper, and without any respect for persons in power, Puget was often obliged to discontinue works, that, with a more bending disposition, it would have been easy for him to have kept. He often considered other artists, only as men jealous of his fame and merit : this, no doubt, was the cause that obliged him to withdraw from Paris. Whilst history shows us so many artists heaped with favours, she obliges us

to seek in his retirement, the man who distinguished himself in all branches of the arts; who showed himself, altogether, the first sculptor of his country and of his age; who was endowed with a great genius and an extraordinary facility of execution; who knew how to animate the marble, and who seemed to mould it with the same ease as if modelling with wax. Born at Marseille, in an obscure condition, from which he raised himself by his talents, Puget died, forgotten by his countrymen, and without having received from his contemporaries any mark of distinction. But if he was deprived of fleeting honours, posterity has avenged him. The Academy at Marseille, in 1806, gave his Eulogium for the prize-subject : the Government has had a marble bust of him, placed in the grand gallery of the Louvre : his medal forms part of the metallic gallery struck under the direction of M. Bérard, and his Milo ranks among the master-pieces in sculpture, in that part of the Louvre, called the Angouleme Museum.

F X Fabre p.

ANTOINE CANOVA.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

ANTOINE CANOVA.

Depuis long-temps la sculpture était tellement négligée en Italie, qu'elle semblait en quelque sorte n'avoir plus rien de ce grandiose dont cependant on voyait tant d'exemples dans les nombreux ouvrages des Grecs qui ornent les musées italiens. Canova, fils d'un tailleur de pierres, naquit avec un tel sentiment de la sculpture, qu'il ne tarda pas à se faire remarquer, et que celui chez lequel il travaillait comme simple ouvrier devina son talent, et lui procura les moyens de le développer.

Antoine Canova naquit à Possagno, près de Trévise, le 1er novembre 1757. Il était encore enfant lorsqu'un jour il fixa l'attention d'un patricien de Venise, nommé Falieri, en plaçant sur sa table un lion modelé avec du beurre. Ce seigneur plaça Canova chez un sculpteur nommé Torretti, et bientôt il y fit de grands progrès. On conserve encore à Venise ses premiers essais : ce sont deux corbeilles de fruits exécutées en marbre. Après la mort de Torretti, Canova continua quelque temps ses études sous la direction de Ferrari, neveu de son premier maître; mais il ne tarda pas à le quitter pour étudier à l'Académie des beaux-arts de Venise, où il remporta bientôt plusieurs prix. Il avait vingt-deux ans lorsqu'il fit son groupe

de Dédale et Icare : on fut si content de cet ouvrage, que le sénat de Venise l'envoya à Rome avec une pension de 300 ducats.

C'est en 1779 que Canova arriva dans la ville des beaux-arts; mais à cette époque la sculpture avait singulièrement perdu le caractère de l'antique. Quelques savans luttaient alors en faveur d'une révolution devenue nécessaire, et les conseils comme les travaux de ces hommes habiles eurent la plus heureuse influence sur les travaux de Canova. C'est en étudiant la théorie de l'art telle que la concevaient Raphaël Mengs, le chevalier Hamilton, et surtout le célèbre Winkelman; c'est en mettant leurs leçons en pratique, que Canova sut se frayer une route alors nouvelle, et que pendant une longue vie il a marché de succès en succès. Il suffit aujourd'hui à son éloge de citer des ouvrages tels que les monumens d'Alfiéri et de Nelson, les groupes de l'Amour et Psyché, de Vénus et Adonis, les trois Danseuses, les Grâces, Pâris, Mars et Vénus, et surtout cette Madeleine repentante, l'un des plus riches ornemens du cabinet Sommariva, et peut-être le chef-d'œuvre de son auteur.

De si importans travaux avaient rendu le nom de Canova célèbre dans toute l'Europe. Pendant les troubles de l'Italie, en 1798 et 1799, il accompagna en Autriche et en Prusse le prince Rezzonico, et à son retour à Rome le pape Pie VII le nomma inspecteur général des beaux-arts dans tous les États-Romains, avec une pension de 400 écus. Mandé à Paris par le premier consul Bonaparte, Canova quitta Rome et l'Italie avec l'autorisation du souverain pontife : il fut accueilli en France avec tous les témoignages d'estime et d'admiration dus à un si grand talent. La classe des beaux-arts de l'Institut le reçut comme associé étranger. C'est pendant son séjour à Paris qu'il exécuta la statue du premier consul, qu'on a nommée aussi *Mars pacificateur*. On se rappelle que cette statue ne fut

point exposée parce qu'elle ne plaisait point à Napoléon, qui dit en la voyant : *Canova croit donc que je me bats à coups de poing ?* Aujourd'hui elle appartient au duc de Wellington.

En 1810, l'Académie de Saint-Luc à Rome donna à Canova le titre de prince de l'Académie, distinction que depuis longues années on n'avait décernée à aucun artiste. Lors de son second voyage à Paris, Canova reçut un accueil bien différent de celui qu'il avait eu lors de son premier voyage dans cette capitale : il est vrai de dire qu'il venait en France pour présider à l'enlèvement des objets d'art que le sort des armes avait mis en notre pouvoir. On ne peut blâmer le zèle qu'il déploya alors pour faire rentrer dans sa patrie les chefs-d'œuvre qui en avaient long-temps fait l'ornement; mais il peut être permis de rappeler que la hauteur avec laquelle l'artiste remplissait ses fonctions diplomatiques, lui attira plusieurs désagrémens, dont il crut devoir se plaindre. Le ministre français auquel il adressait ses vives réclamations ne paraissant pas adopter ses raisons, notre Italien crut pouvoir lui représenter que dans cette circonstance il était *ambassadeur du pape;* c'est *emballeur* que vous voulez dire, lui répondit l'excellence. Mais à son retour à Rome Canova fut amplement dédommagé des désagrémens qu'il avait eus à Paris, par les honneurs de toute espèce dont il fut accablé. L'Académie de Saint-Luc alla en corps à sa rencontre, Pie VII voulut le recevoir en audience solennelle, et lui remettre le diplôme constatant son inscription au livre d'or du Capitole. Il le nomma marquis d'Ischia, avec une dotation de 3,000 écus romains. En artiste généreux, Canova voulut consacrer cette somme tout entière à l'encouragement des arts. Du reste, ce grand statuaire fit constamment le plus noble usage de son immense fortune : il fonda cinq prix annuels en faveur des élèves italiens de l'Académie de Rome, et ne cessa pendant toute sa vie d'aider les jeunes artistes de ses conseils et de sa bourse. Une

des dernières occupations de sa vie fut l'érection d'une église construite à Possagno sur le modèle du Parthénon : ce monument ne put être achevé avant sa mort; mais par son testament des sommes considérables ont été affectées pour son achèvement.

Les travaux que Canova exécuta pendant le cours de trente années environ sont immenses. Il a laissé 53 statues, 12 groupes, 14 cénotaphes, 8 grands monumens, 7 figures colossales, 2 groupes de grandeur colossale, 54 bustes, 26 bas-reliefs, ainsi qu'une foule d'ouvrages non terminés. Il est pourtant certain que Canova ne se fit jamais aider dans ces travaux : et cependant la sculpture n'absorbait pas tous ses instans; il s'occupa aussi de peinture : on connaît de lui 22 tableaux, dont plusieurs sont de grande dimension.

Canova mourut à Venise le 13 octobre 1822, à l'âge de soixante-cinq ans. Son cœur est déposé dans l'église de Saint-Marc à Venise, sa main droite a été donnée à l'Académie des beaux-arts de la même ville, et son corps a été transporté à Possagno sa patrie. Ses obsèques furent célébrées dans toute l'Italie avec la plus grande magnificence.

L'OEuvre de Canova a été gravé plusieurs fois en France, en Angleterre et en Italie; il existe beaucoup d'écrits relatifs à ce grand artiste. L'abbé Missirini, son ancien secrétaire, a publié sur sa vie des mémoires sous ce titre : *Della Vita di Antonio Canova libri quattro, compilati da Melchior Missirini. Prato*, 1824. Le Musée d'Angoulême possède plusieurs statues de Canova, entre autres deux groupes différens représentant tous deux l'Amour et Psyché.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE OF ANTONIO CANOVA.

Sculpture had, from a long time, been so much neglected in Italy, that it seemed, in a manner, to no longer have any of that grandeur, of which however so many examples were seen in the numerous Grecian works that adorn the Italian Museums. Canova, the son of a stone cutter, came into the world with such a decided feeling for sculpture, that he was soon remarked, and that the individual with whom he worked as a mere journeyman, guessed his talent and procured him the means of unfolding it.

Antonio Canova was born at Possagno, near Treviso, November 1, 1757. He was yet a child, when he one day, drew the attention of a Patrician of Venice, named Falieri, by placing on his table a lion modelled in butter. This nobleman put Canova in the hands of a sculptor named Torretti where he soon made great progress. His first attempts are still preserved at Venice: they are two baskets of fruit executed in marble. After Torretti's death, Canova continued his studies some time under the direction of Ferrari, his former master's nephew; but he left him to study in the Academy of Fine Arts at Venice, where he soon won several prizes. He was twenty two years old when he did his group of Dædalus and Icarus: this work gave so much satisfaction, that the Senate of Venice sent him to Rome; with a pension of 300 ducats.

It was in 1779 that Canova arrived in the city of the Fine Arts: but at that period Sculpture had astonishingly lost the characteristic of the Antique. A few of the learned were then struggling in favour of a change, become absolutely necessary, and the counsels and works of these skilful men, had the happiest influence upon the works of Canova. It was by studying the Theory of Art as conceived by Raphael Mengs, Sir W. Hamilton, and particularly, by the celebrated Winkelman: it was by putting into practice their lessons, that Canova found the means of opening to himself a road, then new, and which, during a long life, led him on from success to success. In the present day, it is sufficient, as an eulogium, to quote such works as the Monuments of Alfieri, and of Nelson; the groups of Cupid and Psyche, of Venus and Adonis, the three Female Dancers, the Graces, Paris, Mars and Venus, and particularly the Repentant Magdalen, one of the richest ornaments of the Sommariva Collection, and perhaps its author's masterpiece.

These important works had rendered Canova's name famous throughout Europe. During the troubles of Italy, in 1798 and 1799, he accompanied Prince Rezzonico, to Austria and Prussia; and on his return to Rome, Pope Pius VII named him Inspector General of the Fine Arts in all the Roman States, with a pension of 400 scudi. Invited to Paris by the First Consul, Bonaparte, Canova quitted Rome and Italy, with the Sovereign Pontiff's permission: he was greeted in France with all the marks of esteem and admiration due to so great a talent. The class of Fine Arts of the Institute associated him as a Foreign Member. It was during his residence in Paris that he executed the statue of the First Consul, which has also been called *Mars Pacificator*. It will be remembered that this statue was not exhibited, as it did not please Napoleon, who, on seeing it, said: *Canova croit donc que je me bats à coups de poings?* Canova believes then that I fight with my fists? It now belongs to the Duke of Wellington.

In 1810, the Academy of St. Luke at Rome, gave Canova the title of Prince of the Academy, a distinction, which, for many years, had not been awarded to any artist. In his second journey to Paris, Canova received a very different reception to that he had met with, the first time he visited the Capital. It is true that he now came to preside at the carrying off the objects of Art which the fortune of arms had put in our power. The zeal he then displayed, to have returned to his country the masterpieces, which, for a long while, had been its ornaments, cannot be blamed; but, it will, perhaps, be allowed to recal that the haughtiness with which the artist fulfilled his diplomatic duties, drew upon him several annoyances, of which he thought proper to complain. The French Minister, to whom he addressed loud remonstrances, not appearing to adopt his reasons, the Italian adduced that in the present instance he was the *Pope's Ambassador*; you mean his *Packer*, replied his Excellency. But, on Canova's return to Rome, he was amply indemnified for the vexations he had experienced in Paris, by the honours of every kind, with which he was overwhelmed. The Academy of St. Luke went in a body to meet him. Pius VII received him in solemn audience, and delivered to him the diploma testifying his being inscribed in the Golden Book of the Capitol. He named him Marquis of Ischia, with an endowment of 3,000 Roman Scudi. Canova determined to consecrate the whole of this sum to the encouragement of the Arts. This great Statuary constantly made the noblest use of his splendid fortune. He founded five Annual Prizes in favour of the Italian Pupils of the Academy at Rome; and, during his whole life, he never desisted from assisting young artists both with his advice and his purse. One of the last occupations of his life was the building of a Church at Possagno, on the model of the Parthenon. This monument was not finished when he died; but, by his will, considerable sums are bequeathed for its completion.

The works executed by Canova, in the course of about thirty years, are immense. He has left 53 statues, 12 groups, 14 cenotaphs, 8 large monuments, 7 colossean figures, 2 groups of colossean size, 54 busts, 26 bassi-relievi; besides a number of unfinished works. It is certain however that Canova never let himself be assisted in those labours; and yet sculpture did not wholly absorb all his time: he painted also. There are 22 of his pictures known; the greater part of large size.

Canova died at Venice, October 13, 1822, aged 66 years. His heart was put in the Church of San Marco at Venice; his right hand was given to the Academy of Fine Arts of the same town, ond his body was transferred to Possagno, his native country. His obsequies were performed throughout Italy with the greatest pomp.

The Collection of Canova Works has been repeatedly engraved in France, in England, and in Italy. The Abbate Missirini, formerly Secretary to Canova, has published Memoirs of his Life under the title, *Della Vita di Antonio Canova libri quattro, compilati da Melchior Missirini, prato* 1824. The Angouleme Museum contains several statues by Canova, amongst others, two different groups, both representing Cupid and Psyche.

JACQUES-LOUIS DAVID

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

JACQUES-LOUIS DAVID.

L'illustration dans les beaux-arts a rarement conduit ceux qui les professaient à s'élever dans une autre carrière ; cependant nous en trouvons deux exemples remarquables. Dans le XVII^e^. siècle, Rubens, chef de l'école flamande, fut appelé à représenter son souverain, et à défendre les intérêts de son pays, d'abord auprès du duc de Mantoue, ensuite à la cour de Charles I^er^., roi d'Angleterre. A la fin du XVIII^e^. siècle, David, chef de la nouvelle école française, fut l'un des représentants de la nation. Il fit partie de la Convention nationale, aussi célèbre par les supplices dont la France fut ensanglantée sous son règne, que par les victoires remportées, par des armées organisées à l'improviste, sur les vieux guerriers de toutes les puissances de l'Europe.

Jacques-Louis David naquit à Paris, en 1748. Ayant perdu son père avant l'âge de dix ans, sa jeunesse ne fut pas heureuse. Son goût prononcé pour la peinture lui fit négliger les autres études, ce qui souvent lui occasiona de vives contrariétés avec sa mère, qui le destinait à l'architecture. Cependant sa ténacité triompha de tous les obstacles, et sa mère cessa de le violenter. Entier dans ses principes, indomp-

table de caractère et passionné pour la gloire, David sentait qu'il pouvait un jour s'illustrer; mais, n'ayant jusqu'alors reçu d'autres leçons que celles que lui inspirait la nature, il cherchait un maître pour le guider. Sa mère voulait d'abord le placer chez Boucher son parent, mais ce peintre n'était plus d'âge à entreprendre une tâche de cette nature. Il s'en déchargea donc sur Brenet, artiste d'un talent médiocre il est vrai, mais qui pourtant forma d'assez bons élèves. Le jeune David ne tarda pas à voir qu'il lui fallait sortir de la routine suivie jusqu'alors; il entra chez Vien qui venait d'ouvrir une nouvelle voie à l'école, en la rappelant à l'étude de la nature et de l'antiquité.

David présenta à cet habile artiste quelques-uns des dessins qu'il avait faits. Vien, en les voyant, lui dit : « Vous pouvez dès aujourd'hui vous occuper à peindre. » A quelques temps de là, espérant encore surprendre son maître, David, sans le consulter, concourut pour le grand prix de 1772, et l'Académie était d'avis de le lui donner, mais le maître s'y opposa et l'élève n'eut que le second prix. Il concourut encore en 1773 et en 1774, mais ce fut en vain; regardant même le jugement de l'Académie comme une injustice, il avait pris la résolution de se laisser mourir de faim. Sedaine et Doyen, s'étant aperçus qu'il s'était enfermé dans sa chambre, parvinrent, avec d'autres amis, à ramener le calme dans cette tête effervescente, et firent renaître l'espérance dans son cœur.

Enfin, en 1775, David obtint le grand prix de Rome. Le sujet du concours était Antiochus et Stratonice. Ce succès, loin de l'enhardir, lui donnait la crainte de se retrouver en butte avec quelques élèves protégés, et il voulait renoncer à aller à Rome; mais sa résolution changea lorsqu'il apprit que son maître venait d'être nommé directeur de l'école de Rome, et qu'il désirait l'emmener avec lui.

Arrivé dans la capitale des arts, la vue des nombreux chefs-d'œuvre des statuaires grecs et celle des peintures de

Michel-Ange et de Raphaël lui firent promptement connaître son infériorité, et la nécessité d'entrer plus franchement dans la nouvelle route que traçait son maître. « Je veux, se dit-il, que mes ouvrages portent le caractère de l'antiquité, au point que si un Athénien revenait au monde ils lui parussent être l'ouvrage d'un peintre grec. » Parcourant les églises et les palais de Rome, dessinant tout ce qui s'offrait à sa vue, et chaque soir réunissant en cahier les dessins de la journée, il se fit bientôt un recueil d'études composé de cinq gros volumes, qui, pendant le cours de sa vie, furent une source dans laquelle il puisa conitnuellement.

Ces études ne l'empêchèrent pas de se livrer à d'autres travaux plus importans. Il fit à Rome son tableau des Pestiférés, ouvrage qui conserve encore une légère teinte de l'ancienne école, dont David voulait abjurer le style, mais pourtant d'un expression grande et pleine de vérité. Il fit aussi une étude d'un vieillard avec son conducteur, et elle lui servit à faire son tableau de Bélisaire, lorsqu'il revint en France en 1780.

Une foule de jeunes artistes, se présentant à David pour recevoir ses conseils, le gouvernement lui accorda, au Louvre, un logement et un atelier d'où sortirent des peintres célèbres, dont les travaux ont honoré la France.

Les arrangements à faire dans son logement le mirent dans l'obligation de voir l'inspecteur du Louvre; il se souvint alors que le jeune Pecoul, fils de cet architecte, lui avait remis à Rome une lettre dans laquelle il recommandait à son père d'accueillir M. David, et lui exprimait même le désir de devenir un jour son frère. L'oubli apparent de David ne causa aucun mécontentement au bon père de famille, qui évita à notre artiste tous les embarras d'une demande, en lui disant : « Vous devez vous marier et je vous destine ma fille; venez ce soir, nous souperons en famille. »

Peu de temps après son mariage avec mademoiselle Pe-

coul , David fit deux tableaux de l'histoire d'Hector, et l'un d'eux servit à le faire recevoir académicien. Cet honneur fut loin de ralentir ses travaux, il voulut même faire un nouveau voyage à Rome, et emmena avec lui sa femme et le jeune Drouais son élève. C'est dans le lieu même où se passa l'action qu'il termina le Serment des Horaces, tableau remarquable par la simplicité et la noblesse des poses, ainsi que par son analogie avec le caractère de l'antique. Lors de son exposition à Rome, le concours fut immense et chacun s'empressa de payer à l'auteur son tribut d'admiration. Le prince de l'Académie de Rome, le vieux Pompée Batoni le combla d'éloges. Le pape désira le voir et fit demander au peintre de le lui envoyer au Vatican ; mais le tableau, fait pour le roi, fut expédié sans que le pape eût pu satisfaire sa curiosité. David quitta Rome, et, lors de son arrivée à Paris, son nouveau tableau y fut, comme en Italie, accueilli avec un véritable transport. On renonça à l'ancien goût, pour s'attacher au nouveau caractère que ce tableau venait de donner à la peinture. Tous les artistes ne songèrent qu'à imiter cette manière ; les meubles, les costumes, les draperies, tout changea de style. Quelques routiniers cependant voulurent essayer de résister au torrent; ils mirent dans leur intérêt M. d'Angiviller, directeur général des bâtimens, qui fit à l'auteur des difficultés pour recevoir son tableau, sous prétexte qu'il était d'une dimension bien supérieure à celle que l'on avait demandée.

David fit alors pour le frère du roi (M. le comte d'Arois), les amours de Paris et d'Hélène; pour M. Trudaine, la mort de Socrate; pour le roi, Brutus rentrant dans ses foyers après avoir condamné ses fils. En 1790, il présenta à l'Assemblée constituante un tableau représentant Louis XVI prêtant serment de maintenir la constitution. Puis il commença cet immense tableau, qui ne fut pas terminé, représentant le serment du jeu de Paume.

Les développements que prit la révolution vinrent interrompre la carrière que parcourait David. Il se trouva lancé parmi les hommes d'état qui gouvernaient alors, et pendant la durée de la Convention il eut la dictature des arts. Nous nous dispenserons de le suivre dans cette période; mais nous rappellerons cependant que, le 29 mars 1793, il présenta à la Convention nationale son tableau des derniers momens de Michel le Pelletier, et, le 11 octobre de la même année, il annonça à cette assemblée qu'il venait de terminer son tableau de Marat expirant.

David ayant partagé les opinions de Marat et de Robespierre, il devint suspect et fut mis en prison; mais, une amnistie ayant été ordonnée par décret du 26 octobre 1795, il redevint simple citoyen et rentra dans la vie privée. Il se consacra alors entièrement à la direction de ses nombreux élèves et reprit la palette. Pendant son arrestation, il avait fait deux esquisses, dont l'une représentait une scène du combat des Sabins contre les Romains, après l'enlèvement des Sabines. Dès qu'il fut libre, il mit la main à l'œuvre et commença ce grand et magnifique ouvrage, qui mit le sceau à sa réputation et dans lequel on trouve le dessin le plus pur et cette beauté idéale dont les statues antiques avaient donné l'exemple.

David, en raison de ses opinions, éprouva quelques désagrémens sous le gouvernement directorial. Le général Bonaparte, désirant le soustraire aux agitations politiques, le fit engager à se rendre à l'armée d'Italie pour y peindre des batailles; mais il ne put consentir à s'éloigner de Paris. La conclusion du traité de Campo-Formio, ayant ramené à Paris le général en chef de l'armée d'Italie, il désira voir David et pria Lagarde, secrétaire du Directoire, de l'engager à dîner en même temps que lui. David, comme tout le monde, était curieux d'entretenir le vainqueur de l'Italie; il voulait de plus le remercier de l'offre, qu'il lui avait faite, de venir cher-

cher un refuge dans son armée. Le général lia promptement conversation avec le peintre et il fut question de faire son portrait. David dit : « Je vous peindrai l'épée à la main sur le champ de bataille. — Non, répondit le général, ce n'est plus avec l'épée que l'on gagne les batailles; je veux être peint calme, sur un cheval fougueux. » David n'eut donc par suite qu'à exécuter l'idée que lui avait suggérée un grand génie. Cependant cette conversation n'eut pas d'effet alors; mais, plusieurs années ensuite, après la bataille de Marengo, David fit ce beau portrait de Bonaparte à cheval gravissant le mont Saint-Bernard (n°. 149). L'original, pris à Saint-Cloud en 1815, se trouve maintenant à Berlin; il en existe une copie en Espagne, une autre appartient au gouvernement et a été vue pendant long-temps dans la bibliothèque des Invalides.

Pour faire ce portrait, David avait interrompu son tableau de Léonidas au passage des Thermopyles; mais il ne put le reprendre immédiatement, puisque l'empereur lui ordonna quatre tableaux, dont il exécuta seulement les deux premiers; le couronnement et la distribution des aigles. Le peintre assista à la cérémonie, prépara un croquis sur le lieu même, et, immédiatement après, une esquisse qui le guida pour son grand tableau. La première année fut ensuite employée à prendre les portraits des personnages qui, ayant figuré dans cette cérémonie, devaient y être représentés. Ce ne fut pas une des moindres difficultés que celle de satisfaire les prétentions de chacun. Tous voulaient être placés sur les premiers plans, souvent même choisir leur attitude. L'ambassadeur ottoman, au contraire, ne voulait pas être placé dans une *mosquée* chrétienne, et s'opposait également à ce qu'on fît son portrait.

Trois années se passèrent avant que ce grand travail fût terminé; mais enfin le peintre alla lui-même annoncer à l'empereur qu'il avait rempli sa tâche. Aussitôt un jour fut choisi

pour aller voir le tableau contre lequel il s'élevait déjà quelques critiques, et cependant le public n'avait pas encore été admis à le voir. On reprochait surtout au peintre d'avoir représenté le couronnement de Joséphine et non celui de Napoléon. Mais l'empereur, après avoir examiné le tableau dans toutes ses parties, dit : « C'est bien, très-bien, David, vous avez deviné toute ma pensée; vous m'avez fait chevalier français. Je vous sais gré d'avoir transmis aux siècles à venir la preuve d'affection, que j'ai voulu donner à celle qui partage avec moi les peines du gouvernement. » Puis, après un instant de silence, l'empereur fit deux pas en avant, se plaça vis-à-vis du peintre, et, levant son chapeau, il s'inclina et dit d'une voix très-élevée. « David, je vous salue. » Ému de cet hommage inattendu, le peintre répondit : « Sire, je reçois votre salut au nom de tous les artistes, heureux d'être celui à qui vous daignez l'adresser. »

Si nous avons omis de parler d'un grand nombre de portraits que fit David, nous devons au moins citer le portrait du pape Pie VII, qui fut admiré à l'égal du portrait de Van-Dyck.

Ce ne fut qu'en 1811 que David reprit son tableau de Léonidas aux Thermopyles; ouvrage abandonné depuis près de huit ans, et il le termina avec une rapidité peu ordinaire. Il voulut, dans ce grand travail, surpasser tous les peintres d'histoire qui l'avaient précédé, et ce tableau devint en effet son chef-d'œuvre.

David avait atteint l'âge de soixante-sept ans, il devait s'attendre à terminer paisiblement sa carrière, quand, en 1816, une loi vint le forcer à s'expatrier à cause des opinions qu'il avait émises, vingt-trois années auparavant. Il partit donc précipitamment pour Bruxelles, où il resta, malgré les pressantes sollicitations que lui fit faire le roi de Prusse pour aller résider à Berlin.

Son âge n'était pas encore celui de l'oisiveté, aussi pen-

dant son exil il mit le temps à profit, et fit d'abord le portrait en pied du général Gérard; puis l'Amour quittant Psyché au lever de l'aurore; ce tableau ne fut pas aussi goûté que les précédents. En 1824, David voulut encore reprendre la palette, il fit un grand tableau, représentant Mars désarmé par Vénus et les Grâces. La réputation du peintre attira une grande foule pour l'admirer, lors de son exposition à Paris; cependant on y sentait la vieillesse de l'auteur.

Les artistes français, voulant donner un témoignage de reconnaissance à celui qui avait été leur maître, résolurent de faire frapper une médaille en son honneur. M. Galle fut chargé de la graver, et M. Gros fit le voyage de Bruxelles, pour la lui offrir au nom de tous ses élèves.

La santé de David s'affaiblissait depuis quelque temps, lorsqu'en 1825 il tomba malade; mais la force de son tempérament le ramena à la santé, il se remit à peindre et fit un tableau de la colère d'Achille; mais ce travail le fatiguait, et on l'a entendu dire à ceux qui venaient visiter son tableau : « voilà mon ennemi; c'est lui qui me tue. » En effet, il n'avait encore terminé que les principales figures, lorsqu'il éprouva une rechute, et mourut le 29 décembre 1825, âgé de soixante-dix-sept ans.

David en mourant laissa une fortune assez considérable pour assurer un sort à ses domestiques, sans faire de tort à ses enfans. Son corps fut déposé à Sainte-Gudule, mais on n'a pu encore obtenir sa translation en France. Le cortège qui accompagna ses funérailles fut nombreux et composé des Français et des Belges les plus distingués dans les différents états de la société.

David a peint quarante grands tableaux et quarante-quatre portraits en pieds ou en buste. Ses élèves ont été très-nombreux, on doit citer parmi eux Girodet, Gérard, Guérin, Hennequin, Ingre et Mauzaisse.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE

OF

JACQUES LOUIS DAVID.

Distinction in the fine arts rarely leads to any other species of eminence; yet two striking exceptions to this remark occr in the history of painting: in the XVII. century Rubens, the chief of the flemish school, was appointed to represent his sovereign, and defend the interests of his country, at the court of the Duke of Mantua, and afterwards at that of Charles I. of England; and at the close of the XVIII. century, David, the founder of the new french school, was elected a member of the National Convention: an assembly not less famous for the executions, by which it deluged France with blood, than for the victories obtained, by armies hastily organised, over the veteran troops of Europe.

Jacques Louis David was born in Paris, in 1748. He lost his father when only ten years of age; and his youth was not happy. His passion for the art in which he attained eminence, led him to neglect every other pursuit; and occasioned frequent altercations with his mother, who wished him to become an architect. But his pertinacity triumphed over all opposition, and his mother, at length, ceased to thwart his

inclinations. Absolute in his principles, of an invincible energy of character, and eager for fame, young David was conscious of ability to make his name illustrious : but he had as yet received no lessons but the inspirations of his own genius, and he needed a master to direct his efforts. His mother was desirous of placing him under the care of his relation, Boucher; but that artist's advanced age obliged him to decline the charge, and it was confided to Brenet, a painter of little reputation, but distinguished as a teacher : but David soon felt the necessity of quitting the routine then followed, and resorted to Vien, who had opened a new path to the french school, by recalling it to the study of nature and antiquity.

After examining some of his drawings, Vien advised him to begin painting immediately. In 1772, without consulting his master, he became a competitor for the great prize; and the Academy were inclined to award it to him; but his master objected, and he obtained only the second palm. He made another fruitless attempt in 1773, and again in 1774. Deeply chagrined by what he considered as the injustice of the academy, he resolved to starve himself to death; but Sedaine and Doyen, with others of his friends, suspecting his intention, after he had shut himself up in his chamber succeeded in calming his agitation, and rekindling his hopes.

At length, in 1775, David obtained the great object of his ambition, the prize which entitled him to admission to the School of Rome : the subject of the trial was Antiochus and Stratonice. But instead of being animated by this success, he was alarmed at the idea of further competition with protected rivals, and renounced the intention of going to Rome : he resumed it however, on learning that his master was appointed director of the school, and wished that he should accompany him.

On the young painter's arrival in the Metropolis of the

Arts, a view of the chefs-d'œuvre of grecian sculpture, and of the pictures of Raphael and Michael Angelo, soon made him sensible of his own inferiority, and of the necessity of continuing, the reform begun by Vien : « I am determined, said he, to give my pictures such a stamp of antiquity, that if an Athenian should come to life, he would think they had been painted by a Grecian ». By visiting in succession the churches and palaces of Rome, and copying whatever appeared worthy of attention, he composed five large volumes of studies, which furnished him materials during his life.

But these occupations did not prevent his engaging in more serious undertakings : it was at Rome that he composed his picture of the Plague at Jaffa, which shews some traces of the prevailing affectation, but which is characterised by truth and grandeur of expression; and also the study of the Old Man and his guide, which he made use of in his Belisarius, after his return to France in 1780.

As soon as David was fixed in Paris, a crowd of young artists resorted to him for instruction, and the government assigned him lodgings, and a painting-room, in the Louvre: in this school were formed masters, whose works are an honour to their country.

The fitting up of his lodgings necessitated David's becoming acquainted with M. Pecoul, the director of the Louvre; and he now recollected that, before leaving Rome, he had received from the architect's son, a letter of introduction to his father, expressing the hope of their becoming brothers : his neglecting to deliver it was excused by the worthy father, who spared him the pain of formal proposals, by telling him that he meant to give him his daughter; and invited him to sup, the same evening, with his Family.

Soon after his marriage with M^lle. Pecoul, David paint-

ed two pictures from the story of Hector, one of which procured him admission to the Academy. The seal thus set to his reputation was far from relaxing his exertions; and he set out a second time for Rome, accompanied by his wife and one of his pupils, young Drouais. It was on the spot where the action took place, that he finished his picture of the Horatii, a work in the highest degree remarkable for the simplicity and nobleness of the attitudes, and for its resemblance to the antique. When this picture was exhibited at Rome, the crowd of spectators was immense, and the tribute of applause unanimous. The old Prince of the Roman Academy, Pompey Batoni, particularly, was earnest in his commendations. The Pope, also, desired to see it, and had it intimated to the artist, that he wished it should be sent to the Vatican; but it had been painted for the king, and was conveyed to France before his curiosity could be gratified. David himself soon after left Rome. On his arrival in Paris, his picture excited the same enthusiasm as in Italy: the old taste was abandoned, for the character revealed by this performance: the artists generally imitated it; and furniture, costumes and drapery, assumed a new style. A few slaves of routine endeavoured to stem the torrent, and won to their interest. M. d'Angiviller, director general of the public buildings, who made some objections to receiving the picture, on the ground that it exceeded the prescribed dimensions.

David's next works were, Paris and Helen, for the king's brother (the count d'Artois); the death of Socrates, for M. Trudaine; et Brutus returning home, after pronouncing sentence on his Sons, for the king. In 1790, he presented the Constituant Assembly his picture of Louis XVI. swearing fidelity to the Constitution; and soon after began the vast composition, which was never finished, of the oath in the *Jeu de Paume* (tennis-court).

The spre ading vortex of the revolution drew David from his customary occupations, and bore him into the midst of the faction which then ruled the state : under the Convention, he exercised a dictatorial power in the arts. We abstain from following him through this period of his life : suffice it to say that, on the 29th. of March 1793, he presented the National Convention his picture of the last moments of Michel Lepelletier; and on the 11th. of october of same year, announced the termination of his death of Marat.

As David had shared the opinions of Marat and Robespierre, he was suspected and imprisoned, when their party fell : but he recovered his liberty, by the amnesty of the 26th. of october, 1795, and returning to private life, devoted himself to the instruction of his pupils and to the culture of his art. During his detention he had made two sketches, one of which was that of his the battle of Romans and Sabines after the rape of Sabine women : as soon as he was at liberty, he began the execution of this magnificent work ; which unites the utmost purity of design, with the ideal beauty of the ancient statues, and which put the finishing hand to the reputation of its author.

David was sometimes molested for his opinions, under the Directory. To rescue him from the turmoil of politics, Bonaparte invited him to join the army of Italy, and to paint its battles : but he could not be induced to leave Paris. After the commander in chief's return, he wished to see David; and requested Lagarde, the secretary of the Directory, to invite them to dine together at his house. David, like the rest of the world, was eager to become acquainted with the conqueror of Italy ; and also desired an opportunity to thank him, for the offer of a refuge in his army. The general immediately entered into conversation with the artist; and something was said about painting his portrait. « I will represent you, said David, sword in hand, on the field of battle. »

« No, replied the general, it is not with the sword that battles are won ; you must represent me sitting, calm and collected, on a fiery horse. » It only remained for the artist to realise the idea : but it was not till several years later, and after the Marengo, that he painted the beautiful portrait of Bonaparte on horseback, scaling the Alps. The original of this picture was taken from Saint-Cloud in 1815, and is now at Berlin ; a copy of it exists in Spain ; and another, belonging to the french governement, long adorned the library of the Invalids.

So paint this portrait David laid aside his Leonidas at Thermopylæ, and was unable, for some years, to resume it ; as the emperor ordered him to compose four large pieces, two only of which, Coronation, the and the Distribution of the Eagles, were executed. The artist was present at the coronation, and threw down, upon the spot, a hasty sketch ; from which he immediately after made a regular design, that served in the composition of his picture. He spent the first year in paiuting the portraits of the persons who figured in the ceremony : norwas it among the least difficulties of his undertaking, to satisfy their various pretentions ; all of them insisted on being placed in the fore ground ; and several, on choosing the irattitudes : the turkish ambassador, on the contrary, objected to being represented in a christian mosque, would not suffer his likeness to be taken at all.

David was three years employed on this great work : at length he had the satisfaction of announcing to the Emperor that it was finished ; and a day was forthwith appointed to visitit. It was already an objet of criticism, though it had not, yet been exposed in public : the artist was particularly reproached with having represented the coronation of the Empress, rather than that of the Emperor. But the Emperor himself was of a different opinion ; after viewing the picture he said to David: « Right, David ! right ! you have divined my

thoughts; you have made a french cavalier of me; and I thank you for transmitting to future ages, the proof of affection which it was my object to give her, who shares with me the anxieties of government. » After a few moments' silence, he advanced a step or two, and placing himself opposite to the artist, lifted his hat from his head, et inclining his body, said with a raised voice : « *David, je vous salue.* » (David, I salute you). Moved by this unexpected hommage, David replied : « Sire, I receive your salutation in the name of all the artists, and am happy in being the one to whom you deign to address it. »

We have not spoken of the numerous portraits painted by David, but we must not omit to mention that of pope Pius VII, which was considered, as equal to the finest portraits of Vandyck.

In 1811, after an interval of eight years, David resumed the painting of his Leonidas, and finished it with more than wonted dispatch. It was his aim, in this great work, to eclipse all the preceding efforts of the art; and it must he allowed to be, at least, his own master-piece.

The great artist had now reached the age of sixty seven, and might reasonably hope to end his days in peace, when, in 1816, he was driven from his country, by a law, which punished him for opinions expressed twenty three years before: he precipitately withdrew to Brussels, and remained there, notwithstanding the king of Prussia's invitations to fix his residence in Berlin.

His age was not yet such as to forbid exertion, and in his exile, he painted the full-length portrait of general Gerard, and a picture of Cupid taking leave of Psyche, at the appearance of Aurora : this last production was less relished than his preceding works. In 1824, he once more essayed his genius in a large picture of Mars desarmed, by Venus and the Graces : his reputation drew crowds to admire,

his work when it was exhibited in Paris; but the effects of age were visible in its execution.

At this period, the french artists, desirous of offering a testimony of gratitude, to one whom they acknowledged as their master, had a medal struck in his honour; it was engraved by M. Galle, and presented to David at Brussels, in the name of his pupils, by M. Gros.

David's health had, for some time, been declining, when he was seized with illness 1825. His constitution, however, surmounted the disease, and he began another large piece, the subject of which was the anger of Achilles: but exertion fatigued him, and he was heard to say, pointing to his canvass, that he should die by the hand of Achilles: and in fact he had hardly finished the principal figures, when he suffered a relapse, and died on the 29th. of december 1829, aged seveuty seven. He left a fortune sufficient to afford a comfortable provision for his domestics, without injury to his children. His remains were deposited at Ste. Gudule, where they still lie, awaiting their translation to France. His obsequies were attended by a numerous train of the most distinguised persons, French and Belgians, of different orders of society.

David painted forty large pictures, and forty four portraits. Among his numerous pupils may be mentioned Girodet, Gerard, Guerin, Hennequin, Ingre and Mauzaisse.

Boilly del.

P. P. PRUD'HON.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

PIERRE-PAUL PRUDHON.

Peintre habile, d'un caractère doux et d'un excellent cœur, Prudhon fut toute sa vie abreuvé de chagrin, et il semble que son génie ne lui fut donné par la nature que pour réparer les malheurs qu'il éprouva. Pierre-Paul Prudhon, né à Cluny le 6 avril 1760, fut le treizième enfant d'un maçon qui mourut peu de temps après sans laisser aucun bien : sa mère obtint des moines de Cluny qu'il participerait à l'enseignement gratuit qui se donnait dans l'abbaye.

Le goût du jeune Prudhon se manifesta bientôt de toute sorte de manières ; on le vit alternativement dessinateur, sculpteur et peintre. Ses cahiers étaient couverts de croquis à la plume ; avec son canif et du savon il tailla des figures ; puis mettant à contribution les herbes et les fleurs, il faisait des couleurs. De si heureuses dispositions furent remarquées ; on parla du jeune peintre à M. Moreau, évêque de Mâcon, qui le prit sous sa protection, et l'envoya étudier sous M. Devosges à Dijon. Ses progrès furent rapides ; mais un nouveau malheur l'attendait, et celui-ci était irréparable. Doué d'une grande sensibilité, il ressentit du goût pour une personne peu digne de le fixer, et, malgré les représentations de ceux qui s'intéressaient à son talent et à sa fortune, il se crut obligé de contracter une union

dont il présageait pourtant les inconvéniens, et qui empoisonna les plus belles années de sa vie.

Quoique marié, Prudhon sentait le besoin de continuer ses études : il vint à Paris en 1780. Il est curieux de voir ce qu'en pensait déjà M. de Joursanvault, l'un de ses protecteurs, en écrivant à M. Wille pour le lui recommander[1]. « Il a reçu de la nature ce feu, ce génie qui fait saisir avec rapidité, une grande facilité dans l'exécution, une adresse peu commune. »

Trois ans après Prudhon concourut au prix fondé par les états de Bourgogne pour aller à Rome. Il travaillait avec ardeur, mais il entend celui dont la loge touchait à la sienne gémir de l'insuffisance de ses moyens : son cœur est ému, il veut l'encourager; et, sans songer qu'il peut se faire tort à lui-même, il termine le tableau de son concurrent, qui obtient le prix. Ce jeune homme, touché de la générosité de Prudhon, sentant qu'il va jouir d'une faveur qu'il ne mérite pas, avoue à qui il doit ses succès, et la pension est accordée à celui qui l'avait réellement gagnée.

On a reproché à Prudhon de n'avoir pas étudié l'antique lors de son séjour à Rome, et surtout de ne l'avoir pas imité dans son dessin; mais il répondait à cela : « Je ne puis ni ne veux voir par les yeux des autres; leurs lunettes ne me vont point; j'observe la nature et je tâche de l'imiter. N'est-ce pas entraver le talent que de donner un patron commun à toutes les productions des beaux-arts? »

Prudhon connut alors Canova, et une vive amitié les unit jusqu'à la mort, qui vint les surprendre dans la même année : cependant il résista aux sollicitations de son ami qui l'engageait à se fixer en Italie, et il revint dans sa patrie.

De retour à Paris, en 1789, Prudhon y vécut pauvre et

[1] Cette lettre appartient à M. le marquis de Châteaugiron; elle est imprimée dans le recueil publié par la société des bibliophiles, année 1826.

ignoré; il y peignait la miniature, et fit quelques dessins qui commencèrent sa réputation. On se rappelle la *Cérès*, l'*Amour réduit à la raison*, et son pendant, trois pièces gravées par Copia. Prudhon commençait à tirer quelque fruit de son travail, lorsque sa femme, restée dans sa famille depuis son mariage, vint le joindre à Paris, dissipa promptement ses faibles épargnes, et lui donna en compensation trois enfans qui vinrent augmenter son malaise.

En 1794 Prudhon alla faire un voyage en Franche-Comté : il fit dans ce pays un grand nombre de portraits qui lui furent bien payés; il fit aussi pour M. Didot l'aîné les vignettes de Daphnis et Chloé, puis celles pour les Œuvres de Gentil-Bernard. Ayant connu à cette époque M. Frochot, préfet de la Seine, il trouva en lui un protecteur, qui servit à ramener un peu d'aisance dans sa maison. Il obtint alors un prix d'encouragement et un atelier au Louvre, puis exécuta pour la salle des Gardes de Saint-Cloud un plafond où l'on voyait *la Vérité descendant des cieux conduite par la Sagesse.*

Ce premier travail fut bientôt suivi d'autres qui lui auraient donné les moyens d'avoir de l'aisance, si l'intérieur de sa maison eût été mieux tenu; mais il ne pouvait se soustraire à l'influence de celle qui lui causait tant de peine par l'oubli de ses devoirs. Pendant dix-huit ans Prudhon supporta son malheur sans se plaindre, mais son cœur n'en souffrait pas moins, et une mélancolie croissante l'aurait conduit au tombeau, si des amis, voyant sa détermination d'abandonner la vie, ne l'avaient enfin forcé à une séparation, qui pouvait au moins lui rendre un peu de repos.

La solitude dans laquelle Prudhon vécut plusieurs années ramena la tranquillité dans son esprit, et le calme dans son ame; mais son cœur avait besoin d'aimer, et un nouvel attachement devint par suite la source de nouveaux chagrins.

Le salon de 1808 vint enfin faire jouir Prudhon des hon-

neurs qu'il avait mérités : on y vit paraître *Psyché enlevée par les Zéphyrs*, ainsi que le beau tableau qu'il avait exécuté, par ordre du préfet, pour la salle d'audience de la cour d'assises, *le Crime poursuivi par la Justice et la Vengeance céleste.* Ces deux tableaux, de genres bien différens, furent également admirés, et méritèrent à leur auteur la décoration de la Légion-d'Honneur.

En 1812 il donna le tableau de *Zéphyre se balançant sur les eaux :* le mérite de cet ouvrage ne fut pas contesté. Prudhon fut appelé à l'institut en 1816 : ces honneurs n'ôtèrent rien à sa modestie, et sa vie se serait terminée tranquillement sans la catastrophe sanglante qui vint lui enlever en 1821 celle qu'il aimait, et de qui, depuis dix-huit ans, il avait reçu les soins les plus assidus et les plus tendres. Accablé de tant d'infortunes, l'amitié de son élève, M. de Boisfremont, l'arracha à l'isolement auquel il se croyait condamné ; mais retombé dans la mélancolie, il ne trouva de consolation qu'en travaillant au tableau que mademoiselle Mayer avait ébauché, *la Famille malheureuse entourant un père mourant au sein de l'indigence.* En le terminant son intention était d'en consacrer le produit à l'érection d'un monument funèbre à la mémoire de celle qu'il avait perdue.

Prudhon mourut peu de temps après, le 16 février 1823. Les chagrins dont il fut abreuvé toute sa vie l'empêchèrent de voir la mort avec effroi ; aussi écrivait-il à sa fille « Que la chaîne de « la vie est pesante ! seul sur la terre, qui m'y retient encore? « La mort a tout détruit... Elle n'est plus celle qui devait me « survivre... La mort que j'attends viendra-t-elle bientôt me « donner le calme où j'aspire?... » Il fut enterré au cimetière du Père-Lachaise, dans un terrain qu'il avait acheté ; près de la sépulture de mademoiselle Mayer.

Prudhon a peint dix-huit tableaux ; il a dessiné un grand nombre de vignettes, et a gravé à l'eau-forte Phrosine et Mélidor pour l'Aminte du Tasse ; il a lithographié la Famille malheureuse, dont il existe plusieurs copies.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE

OF

PETER-PAUL PRUD'HON.

Prud'hon was an ingenious painter, of a gentle disposition, and possessing an excellent heart, and from the constant griefs which he experienced, it appeared as if nature had endowed him with a happy genius as a counter-balance for the ills he was to suffer. Pierre-Paul Prud'hon was born at Cluny, on the 6th of april 1760; he was the thirteenth child of a mason who died soon after he was born, without leaving any thing to support the family; but he received instruction from the monks, who gave it gratis at the abbay of Cluny. The taste of young Prud'hon soon began to show itself in many ways; alternately as artist, sculptor, and painter. His exercise book was covered with sketches made with the pen; with his knife and some soap he cut figures, and with herbs and flowers he made colours. These happy dispositions were remarked by a M. Moreau, bishop of Mâcon, who patronised and sent him to study under M. Desvoges at Dijon. His progress was rapid, but a new and irreparable misfortune awaited him. He possessed a heart of great sensibility, and having obtained the affections of an object little worthy of his attention, he considered, contrary to the advice of all those who interested themselves in his talent and fortune, that he was bound to marry her, though he foresaw the inconveniences of such an alliance, which embittered the best years of his life.

Although married, Prud'hon felt the necessity of continuing his studies : he arrived at Paris in 1780. It is curious to observe the remark of M. Joursanvault, one of his patrons, who wrote for him a letter of introduction to a M. Wille. « He has received from nature that fire and genious which makes him seize an idea in an instant; he possesses a great facility of execution, and wonderful address. » Three years after this he competed for the prize given by the states of Burgundy to study at Rome. He worked indefatigably; but from the lodge adjoining his own, he heard a brother artist lamenting the insufficiency of his means ; his heart was moved, and, without considering the injury that might accrue to himself, he finished the picture of his rival, who obtained the prize. This young man, struck with the generosity of Prud'hon, and feeling that he was about to enjoy an honour that he little merited, declared to whom he owed his success, and the reward was accorded to him who really gained it.

Prud'hon has been condemned for not studying antiquity whilst at Rome, and more particularly for not having imitated it in his performances; but to this reproach he answered, « I neither can nor will see with the eyes of others , their glasses do not suit me; I observe nature and endeavour to imitate her. Is it not fettering talents to give one common patron to all the productions of the fine arts? »

At this period Prud'hon became acquainted with Canova, and a strong friendship united them during the remainder of their lives; both of them in the same year. Notwithstanding their intimacy Prud'hon, contrary to the wish of his friend, left Italy and came back to his own country.

Upon his return to Paris, in 1789, he lived poor and unknown; he there painted miniatures, and executed some drawings, which began to make his reputation; his *Ceres* and *Love reduced to reason* will be remembered : the whole of these

were engraved by Capia. Prud'hon was beginning to derive benefit from his exertions, when his wife, who had hitherto lived with her family, came to reside with him at Paris; she quickly dissipated the little he had earned, and gave him in compensation three children, which greatly added to his embarrassments.

In 1794, Prud'hon travelled into Franche-Comté, and took a great number of portraits, for which he was well paid; he also performed for the elder M. Didot the vignettes of Daphnis and Chloé; then succeeded those for the works of Gentil-Bernard. At this time he became acquainted with M. Frochot, prefect of the Seine, who, patronising him, enabled him to live with greater comfort in his family. He now attained a prize as an encouragement, and a work-room at the Louvre; he also executed for the salle des Gardes at Saint Cloud a ceiling where is represented, *Truth descending from the heavens conducted by Wisdom.*

These various performances were quickly followed by others, which might have enabled him to live happy, had his family affairs been properly conducted; but he could not disengage himself from that which gave him so much uneasiness in the neglect of what he considered his duty. During eighteen years Prud'hon had supported his misfortunes without complaint, but his mind did not suffer the less, and a growing melancholy would have carried him to the tomb, had not his friends interfered, and hastened a separation which at last might allow him some little repose.

The solitude in which Prud'hon lived for several years restored tranquility to his mind; but his heart was formed for love, and a new attachment produced new griefs.

The exhibition of 1808 caused Prud'hon to enjoy honours he had long merited: he there exhibited the beautiful picture which had been exhibited, by order of the prefect, for the audience chamber of the court of assises: *Crime pursued by Jus-*

tice and celestial Vengance, also *Psyche carried away by Zephyr.* These two pictures, each possessing a very different character, were equally admired, and obtained for their author the decoration of the Legion of Honour.

In 1812, he executed the picture of *Zephyre balancing himself upon the waters.* The merit of this work was not contested. Prud'hon was elected a member of the Institute in 1816. These honours had no effect upon the native modesty of his character, and he would have finished his life tranquilly, but for the melancholy event which happened in 1821, and deprived him of her whom he tenderly loved, and from whom he had received unremitting attention and kindness for eighteen years. Overwhelmed by grief, his friend and pupil, M. Boisfremont, tore him from the sad seclusion to which he considered himself condemned; but, again falling into melancholy, he only found consolation in working at the picture mademoiselle Mayer sketched : *The dying father in the bosom of indigence surrounded by his unhappy family.* In finishing this picture his object was to raise a monument to the memory of her he had loved and lost.

Prud'hon died shortly after, on February 16, 1823. The sorrows he had experienced, during his whole life, made him meet death without regret; and in writing to his daughter he thus exclaims : « How heavy are the chains of life : alone upon the earth what is it detains me? death has destroyed all. She who ought to have survived me is no more... May death, for which I anxiously wait, soon arrive to give me that peace to which I anxiously aspire?... He was buried at Père Lachaise, in a piece of ground he had purchased close to the grave of mademoiselle Mayer. »

Prud'hon painted eighteen pictures, drew a great number of vignettes, and engraved in aqua-fortis Phrosine and Melidor for the Aminta of Tasso; he lithographied the Unhappy Family, several indifferent copies of which are extant.

Bailly p.

GIRODET-TRIOSON.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

ANNE-LOUIS GIRODET.

Parmi les nombreux élèves de David, trois peintres avaient été remarqués d'autant plus, que tous trois avaient une manière différente, et qu'il était difficile de déterminer à laquelle on devait donner la préférence. Gros, Gérard et Girodet semblaient former un triumvirat, et dès que le public s'empressait d'offrir une palme à l'un d'eux, on voyait les deux autres présenter de nouveaux motifs pour la mériter également. Mais la mort vint rompre ce groupe de trois artistes qui auraient pu long-temps encore contribuer à l'ornement des expositions publiques, et la réputation de celui qui venait de disparaître de la scène du monde sembla tout d'un coup s'agrandir, sans pourtant rien diminuer de celle de ses deux émules.

Anne-Louis Girodet de Roussy naquit à Montargis le 5 janvier 1767. Dès son jeune âge, il montra d'heureuses dispositions pour les études et un goût très vif pour le dessin. Ses parens avaient d'abord eu l'intention de faire étudier l'architecture à leur fils, ils eurent ensuite le projet ne lui faire suivre la carrière militaire; mais David, voyant un des dessins de Girodet, dit à sa mère : «Vous aurez beau faire, madame, votre fils sera peintre.» L'opinion de ce maître était sans doute de nature à ébranler la résolution des parens de Girodet; aussi se déterminèrent-ils à le placer dans l'école de David.

C'est en 1789 que Girodet remporta le grand prix, dont le sujet était Joseph reconnu par ses frères; l'année d'avant il avait obtenu le second prix. Notre jeune artiste partit bientôt pour Rome, c'est là qu'il exécuta deux de ses tableaux, le Sommeil d'Endymion, et Hippocrate refusant les présens d'Artaxerce. Le premier de ces tableaux, si remarquable par le charme de la pensée, l'élévation du style, l'élégance et la pureté du dessin, eut à Rome un succès prodigieux, et depuis il a toujours conservé une place distinguée parmi les travaux de cet artiste.

Girodet se trouvait à Rome au moment où le consul de France Basseville fut assassiné par la populace, parce que, obéissant aux ordres qu'il avait reçus du gouvernement français, ce ministre voulait faire remplacer l'écu aux fleurs de lis par une allégorie relative à la république. Girodet, resté à l'Académie avec Péquignot et Lafitte, avait encore le pinceau à la main quand le peuple vint assaillir l'Académie et tout briser. Poursuivi à coups de couteau, ce ne fut pas sans peine qu'il échappa aux assassins; mais pourtant il parvint jusqu'à Naples, où il se mit à étudier le paysage.

Les événemens politiques ne permettant pas aux Français de rester encore dans cette partie de l'Italie, Girodet alla à Venise, où les monts Euganéens vinrent lui offrir de nouveaux sujets d'étude. Il était occupé à dessiner un site, lorsque des sbires vinrent l'arrêter. « Après l'avoir dépouillé, garrotté, accablé d'indignes traitemens, un de ces misérables lui demande si l'on célèbre encore des fêtes en France. — Plus que jamais, répondit Girodet; la fête de la victoire revient tous les mois. » C'était en 1794, les Français étaient sans cesse molestés; cependant, sur la demande du ministre Noël, le gouvernement de Venise ne put se refuser à punir l'outrage qu'avait reçu le jeune peintre français. Notre artiste reprit alors la route de Paris, et, à son arrivée, il fit son tableau de

Danaé, gravé sous le n° 143. Ce tableau ne fut payé que 600 francs : le possesseur en demande maintenant 25,000. On cite beaucoup d'exemples semblables, dans les biographies des artistes anciens, mais il est extraordinaire de voir une telle variation de prix en trente années.

Girodet fit ensuite, pour le roi d'Espagne, quatre tableaux des Saisons. Son talent, apprécié du public, le fut également du gouvernement, et en 1801 il se trouva chargé de faire un tableau pour la Malmaison. Girodet devait là se trouver en concurrence avec M. Gérard; mais, soit hasard, soit avec intention, elle devint complète, puisqu'il traita aussi un sujet ossianique. On se rappelle avec étonnement les beautés de ces deux tableaux : celui de Girodet représentait Fingal et ses descendans recevant dans leurs palais aériens les mânes des héros français. Immédiatement après, Girodet s'occupa de son grand et magnifique tableau représentant une Scène du déluge, qui parut au salon de 1806. Les Funérailles d'Atala parurent en 1808 : ce nouveau chef-d'œuvre fut généralement admiré. Enfin le tableau de Napoléon recevant les clefs de Vienne, qui fut exposé la même année, et celui de la Révolte du Caire, qui parut en 1810, vinrent compléter la série des ouvrages de Girodet, dont la gloire est principalement fondée sur ce qu'il fit pendant ces dix années. Quoique les prix décennaux fondés en 1804 n'aient pas été donnés en 1810, ainsi que cela devait être, Girodet n'en eut pas moins la gloire de voir son tableau du Déluge désigné par le jury comme digne du grand prix : cette distinction lui parut d'autant plus glorieuse, que parmi les autres ouvrages présentés au concours, on remarquait le tableau des Sabines, par David son maître.

La santé de Girodet s'affaiblissait considérablement, et il en éprouvait d'autant plus de chagrin, qu'il avait ressenti que le travail assidu lui était contraire : aussi se vit-il obligé de ne plus s'occuper de grands ouvrages; mais son imagination n'en

continua pas moins de travailler, et c'est alors qu'il fit cette innombrable quantité de dessins, dont il avait puisé les idées dans les ouvrages d'Anacréon, de Virgile, de Sapho, d'Ossian, et des autres poètes, dont la lecture faisait ses délices.

Les travaux de Girodet parurent cependant encore au salon de 1824, où on vit les portraits en pied de Cathelineau et du général Bonchamps; mais avant que l'exposition fût terminée, Girodet n'existait plus. Sentant sa fin approcher, il éprouva sans doute de vifs regrets de ne pouvoir exécuter tout ce que son âge lui permettait encore de faire. Surmontant le mal qui l'accablait, il sort de son lit, soutenu par sa seule domestique, et monte à son atelier : il promène ses regards mourans sur des travaux qu'il n'achèvera pas; il considère dans un morne silence et pour la dernière fois les lieux témoins de tant de veilles, de tant d'études; mais ne pouvant soutenir une situation si pénible, il se retire lentement, puis, se retournant sur le seuil de la porte : « Adieu, dit-il d'une voix éteinte; adieu, je ne vous reverrai plus. »

Les élèves de toutes les écoles se réunirent aux siens pour lui rendre les derniers hommages : ses dépouilles mortelles furent accompagnées de tout ce que Paris renfermait de plus distingué et de plus recommandable.

Un monument lui fut élevé au cimetière de l'Est, sur les dessins de son ami, M. Percier, et le buste dont il est orné a été exécuté par M. Desprez. M. P. A. Coupin a publié en 2 volumes in-8o les OEuvres littéraires de Girodet; il a mis ainsi le public à même de juger des talens de notre peintre pour la poésie, et surtout des conseils qu'il sait donner relativement à l'art de peindre. Ce recueil est précédé d'une notice du plus haut intérêt, écrite par M. Coupin, sur la vie et les ouvrages de Girodet.

HISTORICAL AND CRITICAL

NOTICE

OF

ANNE-LOUIS GIRODET.

Among David's numerous pupils, three painters had been the more remarked, as all three had a different manner, and that it was difficult to determine to which the preference ought to be given. Gros, Gérard, and Girodet seemed to form a triumvirate, and as soon as the public eagerly offered the palm to one of them, the two others were seen offering new motives equally deserving of it. But, death separated this group of three artists who might still for a long while have contributed to adorn the public Exhibitions. The fame of him, who had disappeared from this mortal scene, appeared to increase suddenly, without, however, in any way diminishing that of his two competitors.

Anne-Louis Girodet de Roussy was born at Montargis, January 6, 1767. From tender youth, he showed great aptitude for study, and a decided taste for drawing. His parents had first intended he should learn Architecture : they subsequently had the project of letting him follow the military career; but David, seeing one of Girodet's designs, said to his mother. «You may do what you please, Madam, but still your son will be a painter. » The opinion of this master was unquestionably of a nature to shake the determination of Girodet's parents, and thus they determined to place him in David's School.

It was in 1789, that Girodet gained the Grand Prize, the subject of which was Joseph recognised by his Brothers: he had, the year before, won the second Prize. Our young artist soon set off for Rome: it was there that he executed two of his pictures, Endymion Sleeping, and Hippocrates refusing the presents of Artaxerxes. The first of these pictures, so remarkable for the pleasing thought, the grandeur of the style, the elegance and correctness of the design, had a wonderful success, and it has ever since preserved a very distinguished rank among this artist's works.

Girodet was in Rome when Basseville, the French Consul, was murdered by the mob; because, obeying the orders of the French Government, he had endeavoured to substitute, for the shield with the Fleurs de Lis, an Allegory relative to the Republic. Girodet, who had remained in the Academy with Pequignot and Lafitte had yet his pencil in his hand when the people attacked the building and destroyed every thing in it. Pursued, it was not without difficulty that he escaped from the knives of the assassins: he however succeeded in reaching Naples, where he set about studying Landscape.

The political events no longer allowing the French to remain in this part of Italy, Girodet went to Venice, where the Euganean Hills offered him fresh subjects for study. He was occupied in drawing a site when the sbirri came to arrest him. «After stripping, handcuffing, and treating him in the most insulting manner, one of the wretches asked him, if, festivals were still celebrated in France? — More than ever, replied Girodet; the festival of Victory returns every month.» This was in 1794; the French were constantly annoyed, yet, on the demand of the Minister Noël, the Venetian Government could not refuse lending himself to the punishment of those who committed the outrage on the young French Artist. Girodet then returned to Paris, where, on arriving, he painted his

picture of Danae, given n° 143. This picture brought him in only 600 fr. (L. 24): its owner now asks for it 25,000 fr. (L. 1000). Many similar examples are found in the biographies of the old artists, but it is extraordinary to see within thirty years, such an increase in price.

Girodet did afterwards, for the King of Spain, four pictures of the Seasons. His talent, appreciated by the public, was equally so by the Government, and in 1801, he received orders to execute a picture for Malmaison. Girodet was then to enter into a competition with M. Gérard, but whether by chance, or intentionally, it became complete, since he also treated an Ossianic subject. The beauties of these two pictures are still remembered with astonishment: that of Girodet represented Fingal and his descendants receiving in their aerial palaces the Manes of the French heros. Girodet immediately afterwards occupied himself with his great and magnificent picture representing a Scene from the Deluge, which appeared in the Exhibition of 1806. The Burial of Atala appeared in 1808: this new masterpiece was generally admired. The picture of Napoleon receiving the keys of Vienna, exhibited the same year, and that of the Insurrection in Cairo, which appeared in 1810, completed the series of Girodet's works, whose fame is chiefly grounded on what he did during those ten years. Although the Decennial Prizes, founded in 1804 were not, as in due course, given till the year 1810, yet Girodet had the glory of seeing his picture of the Deluge named by the Jury as meriting the Grand Prize, which distinction was the more flattering to him, as amongst the other works presented to the Committee, was the picture of the Sabines by David, his master.

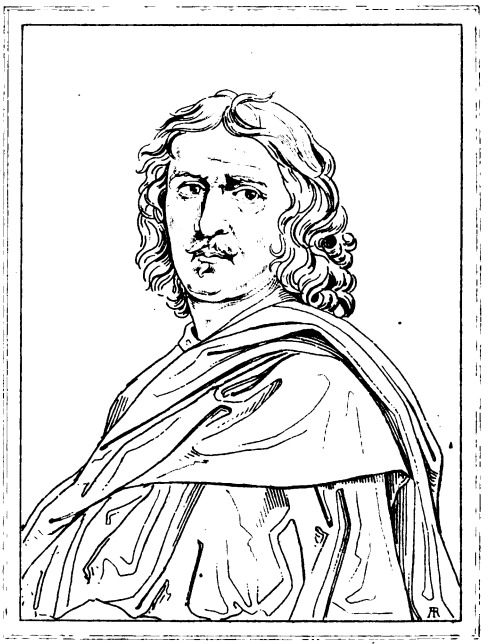
Girodet's health was declining rapidly, and he felt the more grief at it, as he saw that working assiduously was hurtful to him, and he saw himself obliged to throw aside large works:

but his imagination continued not the less actively employed, and it was then he did that immense quantity of designs, the ideas of which he had gathered in the works of Anacreon, Virgil, Sappho, Ossian, and other poets, that he delighted in reading.

Some of Girodet's productions, however, appeared once more in the Exhibition of 1824, where were seen the full length portraits of Cathelineau, and of General Bonchamps: but ere the Exhibition closed, Girodet was no more. No doubt, aware of his approaching end, he felt deep regret at not being able to execute all, that, at his time of life, he might have been induced to hope. Mastering, for a moment, the disorder that overwhelmed him, he left his bed, and, supported by his servant only, went into his study: he cast his languid looks at those works he knew he should never finish: in sullen silence, he considered, for the last time, the spot, witness of his many watchings, and studies; but, unable to bear so painful a situation, he withdrew slowly, then turning on the threshold of the door: « Farewell, said he, in a dying voice; farewell, I shall see you no more. »

The pupils of all the schools joined his, to pay him the last homage: his mortal remains were accompanied by all the most distinguished and respectable persons in Paris.

A monument was raised to his memory in the Eastern Cemetery, after his friend's designs, M. Periez; and the bust adorning it was executed by M. Desprez. M. P. A. Coupin has published Girodet't Literary Works, in 2 vols. 8°: he has thus enabled the public to judge of the talents of our painter for poetry, and particularly of the advice he gives relative to the Art of Painting. This collection is preceded by a highly interesting Notice of the Life and Works of Girodet, written by M. Coupin.



Poussin p

NICOLAS POUSSIN.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

NICOLAS POUSSIN.

Il semble qu'il soit dans les destinées de la France de n'avoir rien à envier aux autres pays dans quelque genre de gloire que ce soit. Si l'Italie s'honore de Raphaël, l'Allemagne d'Albert Durer, et la Flandre de Rubens, la France peut se glorifier d'avoir donné naissance à Poussin, qui reçut l'épithète de peintre des philosophes et des gens d'esprit, et auquel les Italiens donne le nom de Raphaël français.

Nicolas Poussin naquit aux Andelys dans le mois de juin 1594 : son père, originaire de Soissons, avait perdu par suite des guerres civiles le peu de bien qu'il avait eu. Pendant ses premières études, Poussin manifesta son goût pour le dessin, et ses progrès furent rapides dès qu'il eut la permission de s'y livrer. Quentin Varin, peintre d'Amiens, fut son premier maître, et développa en lui les dispositions de ce talent qui reçut ensuite de si grands accroissemens. C'est de ce maître qu'il apprit à peindre à la détrempe, avec une prestesse dont on verra plus tard une preuve extraordinaire.

A l'âge de dix-huit ans, Poussin quitta la maison paternelle, et vint à Paris dans l'intention de se livrer entièrement à l'étude des beaux arts. Il reçut d'abord quelques leçons de Ferdinand Helle, peintre flamand connu par plusieurs portraits, et ensuite de Lallemant, peintre de peu de talent, mais qui

pourtant composait des tableaux. Poussin sentit bientôt que de tels maîtres ne pouvaient le diriger long-temps : dès qu'il eut appris d'eux la manœuvre de l'art, il les quitta pour étudier Raphaël et Jules Romain, dont les estampes commençaient à se répandre en France, et dont il trouva des recueils assez nombreux chez un mathématicien du roi logé au Louvre.

Un jeune seigneur du Poitou, amateur de peinture, voulant faire décorer son château, engagea Poussin à le suivre, mais c'est inutilement qu'il fit ce voyage. La mère de ce jeune gentilhomme voulut charger notre artiste de travaux étrangers à son art, ce qui ne pouvait lui convenir. Avant de revenir à Paris, notre jeune peintre s'arrêta à Blois, où, pour subvenir à ses dépenses, il fit deux tableaux dans l'église des capucins. Au château de Chiverni, il peignit plusieurs bacchanales ; mais sa santé l'obligea alors d'aller passer une année dans sa famille. Il revint ensuite dans la capitale, et tenta deux fois le voyage en Italie, mais il fut forcé de s'arrêter la première fois à Florence, et l'autre fois à Lyon.

Pendant son séjour à Paris, il fut employé avec Ph. de Champagne à peindre quelques décorations dans les appartemens du Luxembourg, sous la conduite de Duchesne, artiste peu connu et qui pourtant avait le titre de peintre de Marie de Médicis. En 1623, lors de la canonisation de saint Ignace et de saint François-Xavier, Poussin fut chargé de faire six tableaux en détrempe ; une semaine lui suffit pour ce travail, qui lui fit le plus grand honneur, et lui gagna l'amitié du cavalier Marini. Enfin, l'année suivante, Poussin put effectuer son voyage à Rome ; il y arriva lorsque le cavalier Marini qu'il avait connu à Paris partait pour Naples, où il mourut peu de temps après. Le cardinal Barberini, neveu du pape Urbain VIII, auquel il avait été recommandé, quittait aussi Rome, et Poussin se trouva dans cette grande ville sans connaissance, sans appui, sans autre ressource qu'un talent peu

apprécié, parce que personne ne le faisait valoir. Réduit à un état de misère qui aurait plongé une ame faible dans le désespoir, pouvant à peine tirer de ses tableaux le prix que lui coûtaient les toiles et les couleurs, notre artiste se vit forcé de donner deux sujets de bataille pour sept écus chaque, tandis qu'un jeune peintre romain reçut pour une copie le double de ce que Poussin avait obtenu pour l'original.

Malgré son état de dénûment, Poussin se trouvait heureux, il pouvait étudier l'antique et Raphaël: lié d'amitié avec François du Quesnoy, dit François Flamand, qui était du même âge que lui, et avec Alexandre Algarde, sculpteur italien, ces trois artistes étudiaient ensemble, mesuraient des statues antiques, et faisaient en cire de petits modèles. L'un d'eux, donné par Poussin à M. de Chantelou, est maintenant dans la possession de l'auteur de cette notice; il représente Ariadne abandonnée dans l'île de Naxos, statue connue alors sous le nom de Cléopâtre; ce morceau est on ne peut plus curieux par la perfection avec laquelle il est exécuté.

Pendant son séjour à Rome, Poussin se promenait souvent dans les environs de cette ville, et il faisait des croquis, soit pour orner ses tableaux d'histoire, soit pour composer des paysages dans le genre héroïque. Dans d'autres momens, il étudiait la perspective d'après les ouvrages du P. Zaccolini; l'architecture d'après Palladio; et l'anatomie, soit avec les écrits et les figures de Vesale, soit dans le cabinet de Nicolas Larche, chirurgien célèbre. En parcourant les rues, les promenades, il y examinait soigneusement les passans, leur physionomie, leur attitude, leurs vêtemens, et surtout l'expression de leur physionomie, puis en conservait des croquis dont il se servait ensuite dans ses compositions. Quant à la peinture, il prit pour modèle Dominique Zampieri, et ramena à l'étude de ses tableaux, tandis que ceux de Guido Reni avaient jusque là obtenu la préférence.

Le cardinal Barberini, étant revenu à Rome, s'empressa d'utiliser les talens du Poussin; le premier tableau que lui demanda cette éminence fut la Mort de Germanicus. Un tel protecteur suffisait assurément pour faire cesser la détresse que notre peintre ressentait depuis long-temps; mais toujours simple dans ses goûts, Poussin ne cherchait pas à tirer parti des circonstances. Il ne faisait jamais aucun prix d'avance; lorsque son tableau était fini, il écrivait le prix derrière, et sa modestie lui a fait refuser quelquefois ce qu'on voulait lui donner au dessus de sa demande.

Vers ce temps Poussin fut attaqué près de Monte-Cavallo; il reçut un coup de sabre entre le premier et le deuxième doigt de la main droite; plus tard une maladie grave le mit ensuite dans la gêne: c'est alors qu'il fut accueilli et secouru par un de ses compatriotes Jacques Dughet. En 1629, il épousa Anne-Marie, fille de son hôte. N'en ayant pas eu d'enfans, il adopta son frère, connu sous le nom de Guaspre Poussin, et si célèbre par ses beaux paysages.

Le cavalier del Pozzo, amateur célèbre, se fit aussi remarquer par l'amitié qu'il témoigna à notre peintre: il mit à sa disposition toutes les antiquités et les médailles qu'il avait recueillies, lui fit faire des tableaux qui n'étaient pas des moindres ornemens de son cabinet, puis enfin lui fit obtenir pour l'église Saint-Pierre un tableau de saint Érasme, qui est le seul où Poussin ait mis son nom. C'est alors qu'il exécuta pour son protecteur la première suite des Sept Sacremens, qui a été gravée à l'eau-forte et par Jean Dughet son beau-frère, et par Châtillon. Il fit aussi plusieurs tableaux pour M. de Créqui, ambassadeur de France à Rome; les Israélites recueillant la mâne, Renaud et Armide, pour le peintre Stella; un Triomphe de Neptune, pour le cardinal de Richelieu. La réputation de Poussin fut à peine connue à Paris, que le cardinal engagea le roi à le rappeler de Rome, pour le charger de décorer la galerie

du Louvre; mais le séjour de l'Italie plaisait à notre peintre philosophe, qui disait avec raison *chi sta bene, non si muova.* Cependant, malgré sa répugnance, il fut forcé de céder; et lorsque M. de Chantelou vint à Rome, il l'emmena, à la fin de 1640.

A son arrivée à Fontainebleau, un carrosse de la cour conduisit Poussin à Paris, où il fut logé dans le jardin des Tuileries. Accueilli par le roi Louis XIII, il fut aussitôt chargé de faire, pour la chapelle de St-Germain, un tableau de la Cène, maintenant au Musée de Paris, et du petit nombre de ceux où il fit des figures de grandeur naturelle. Indépendamment des tableaux qui lui furent demandés par le roi, il fit encore huit cartons pour des tapisseries, plusieurs dessins pour des frontispices d'ouvrages imprimés aux frais du roi, puis des compositions relatives à l'histoire d'Hercule, qui devait être peinte dans la voûte de la grande galerie du Louvre.

Par arrêt du 20 mars 1641, Poussin fut nommé premier peintre du roi : cette nouvelle faveur, jointe à toutes les autres, excitèrent la jalousie de Vouet et de ses élèves, de Fouquières peintre de paysages, qui avait cru être chargé de peindre des vues de France dans la galerie du Louvre, et de l'architecte le Mercier, dont on venait d'abattre les lourds caissons qui décoraient la voûte de cette galerie. Fatigué des désagrémens que lui causaient toutes ces personnes, Poussin demanda un congé pour aller à Rome chercher sa femme qui y était restée, et partit au mois de novembre 1642; mais la mort du cardinal, celle du roi Louis XIII, et la retraite de M. des Noyers, laissèrent à Poussin la liberté de demeurer à Rome. Il y rendit de nouveaux services aux arts et à sa patrie en donnant quelques conseils à Le Brun et à Mignard. Il remplissait ainsi les fonctions de directeur, avant l'établissement de l'Académie de France à Rome. C'est sans doute à ce titre que Louis XIV lui conserva dans cette ville sa pension, ainsi que le titre de son premier peintre.

Poussin fit en 1643 le Ravissement de saint Paul, qui lui avait été demandé par M. de Chantelou, pour servir de pendant à une copie du Rêve d'Ézéchiel, peint par Raphaël. Ce tableau ne fut payé que trois cents écus au peintre. Un si grand désintéressement ne pouvait attirer la fortune, aussi vivait-il seul avec sa femme sans avoir personne à son service. Un soir, le cardinal Massimi étant venu lui rendre visite, Poussin le reconduisit une lumière à la main. Frappé de cette extrême simplicité, l'éminence ne put s'empêcher de dire : « Combien je vous plains de n'avoir pas seulement un valet ! — Et moi, monseigneur, reprit le peintre, combien je vous plains d'en avoir tant ! »

Quoique Poussin ressentît quelques infirmités, il continuait à travailler, et son talent semblait s'accroître; souvent on lui demandait des copies de ses tableaux, mais il préférait faire de nouvelles compositions. C'est ainsi qu'il fit pour M. de Chantelou sa seconde suite des Sept Sacremens, gravée par Pesne et aussi par Benoît Audran. Il fit aussi un second Moïse exposé sur les eaux, pour M. Pointel ; un second Frappement du rocher, pour Stella, et un second Ravissement de saint Paul, qui est plus grand que le premier, et qui se trouve au Musée de Paris. Vers le même temps, Poussin peignit le fameux tableau des Bergers d'Arcadie, Éliézer et Rebecca, la Femme adultère, la Mort de Saphire, plusieurs Saintes Familles, et ces grands paysages d'un si bel effet, qu'en les voyant on peut dire avec raison que si Annibal Carrache a créé le genre du paysage historique, Poussin l'a perfectionné. Le but que cherchait constamment ce peintre dans ses tableaux était de parler à l'ame; il se proposait d'émouvoir sans chercher à plaire : aussi dans ses compositions tout est grand, tout est noble, tout est simple. On voit de belles masses d'architecture et point d'ornemens de détail, de superbes paysages et non des jardins de plaisance, des draperies bien jetées et non de frivoles parures. Faut-il

dire qu'on lui a reproché dans cette partie d'avoir trop imité l'antique, dont on a prétendu reconnaître quelques statues dans ses tableaux. S'il a fait de tels emprunts, il se les est appropriés par une manière que personne n'a encore imitée.'

Si nous voulons considérer Poussin dans sa vie privée, nous le verrons heureux dans la famille de sa femme, vivant dans une maison sur le mont Pincio, se levant chaque jour de grand matin, se promenant auprès de sa maison, rentrant chez lui pour peindre pendant quelque temps, travaillant encore deux heures après son dîner; puis allant vers le soir faire des promenades où des artistes, des étrangers, des personnages de tout rang, venaient avec plaisir pour l'entendre parler sur son art, sur la philosophie, sur l'histoire; s'expliquant avec méthode, avec clarté, avec modestie, et répondant à celui qui lui demandait quel fruit le plus doux il avait recueilli de son expérience : *Celui de savoir vivre avec tout le monde.*

Dès l'année 1660, Poussin avait commencé, pour le duc de Richelieu, les tableaux des Saisons, représentant des scènes de l'Écriture sainte; en 1664, il finit le Déluge, qui fut son dernier tableau, et n'en est pas moins un chef-d'œuvre de pensée. La vieillesse de l'auteur s'y fait cependant sentir sous le rapport de l'exécution; car alors sa constitution s'affaiblissait, ses forces diminuaient. Le chagrin que lui causa la mort de sa femme vint augmenter ses infirmités; il ne pensa plus qu'au départ de ce monde, et il mourut en philosophe chrétien le 19 novembre 1665.

Ses funérailles furent faites sans pompe, ainsi qu'il l'avait ordonné; mais un grand concours de monde assista au service, qui eut lieu à Saint-Laurent in Lucina. L'épitaphe que fit Bellori se termine d'une manière remarquable par ces mots : *In tabulis vivit et eloquitur*, il vit et il parle dans ses tableaux.

Long-temps après sa mort, le gouvernement voulut rendre hommage au plus habile peintre français, et sa statue fut une

des premières que fit faire le roi Louis XVI; c'est le statuaire Julien qui fut chargé de ce travail, et il s'en acquitta avec succès. M. Seroux d'Agincourt, amateur français, qui, pendant une longue résidence en Italie, n'a cessé de s'occuper des beaux-arts, a fait placer le buste de notre célèbre peintre dans le Panthéon à Rome. Il y a plus de vingt-cinq ans qu'une souscription fut ouverte à Paris pour élever un monument à la mémoire de Poussin dans le lieu même de sa naissance : quelques souscripteurs s'inscrivirent, mais le nombre n'en fut pas assez grand, et on ne put donner aucune suite à ce projet. Enfin, l'année dernière, l'ambassadeur de France, M. le vicomte de Chateaubriand, animé par de nobles sentimens pour tout ce qui est grand, a voulu qu'un monument durable fût élevé à la mémoire de Poussin dans la ville témoin de ses travaux et de sa mort; il a fait faire un buste de ce grand peintre avec un marbre tiré d'un monument antique.

Un monument d'un autre genre, et qui fait également honneur à Poussin, est un recueil de lettres publiées en 1824. Je me plais à penser que j'ai contribué à cette publication, longtemps projetée par M. Dufourny, puisque les originaux ayant été perdus vers 1790, il n'existait plus de ces lettres que des copies faites en 1760 par mon aïeul Antoine Duchesne, et qui se trouvaient alors en ma possession.

Nous n'avons pu dans cette notice parler de tous les tableaux du Poussin, qui passent le nombre de cent vingt; ils ont été gravés principalement par Jean Pesne son compatriote, Jean Dughet son beau-frère, Claudine Stella, Étienne Baudet, Rousselet, Chasteau, Gérard et Benoît Audran, ainsi que par Bartolozzi, Strange, Morghen, Folo, Blot, Laurent et M. Desnoyers. Les gravures publiées d'après Poussin passent le nombre de 900; elles se trouvent fréquemment à des prix modérés, et sont répandues dans les ateliers de tous les artistes.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE OF NICHOLAS POUSSIN.

Such is the happy fortune of France, that she has no reason to envy other countries, in any species of glory that can be named. If Italy boasts her Raffaelle; Germany, her Albert Durer; and Flanders, her Rubens: France may well be proud of having given birth to Poussin, styled, the favourite painter of philosophers and men of genius, and whom the Italians designate as the French Raffaelle.

Nicholas Poussin was born in the Andelys, in the month of June 1594: his father, a native of Soissons, lost, in consequence of the civil wars, the slender fortune that he had acquired. Poussin, during his scholastic studies, showed a taste for drawing; and his progress was very rapid, as soon as he was allowed to devote himself wholly to it. Quentin Varin, a painter from Amiens, was the first who cultivated the germ of that talent, which afterwards acquired in his pupil, so extraordinary a growth. It was this master who taught him to paint in water-colours. An extraordinary proof, of the facility with which Poussin worked, in that branch of the arts, will be given, in the course of this notice.

At eighteen years of age, Poussin left his father's home and went to Paris, with the intention of wholly giving himself up to the study of the fine arts. He at first received some lessons from Ferdinand Elle, a flemish painter, who had made himself known by his portraits; and afterwards, he received other lessons from Lallemant, an artist of little talent, but who however

produced some compositions. Poussin soon felt that he could not long remain with such masters: consequently, as soon as he had learnt the mechanical part of the art, he left them, to study Raffaelle and Giulio Romano, engravings of whose works began, at that time, to be known in France, and rather extensive collections of which, he found at one of the king's mathematicians, who lived in the Louvre.

A young nobleman of Poitou, desirous of embellishing his *château*, engaged Poussin for that purpose; but the journey was made to little purpose, as the young man's mother wished to charge our artist with the execution of works foreign to his art, and by no means suitable to him. Before his return to Paris, our young painter stopped at Blois, where, to meet his expenses, he painted two pictures, for the church of the capuchins. At the *château* of Chiverni, he painted several bacchanalian subjects; but his health obliged him to go and spend a year with his family. He afterwards returned to the capital, and twice attempted a journey in Italy, but was compelled to stop, once, at Florence, and another time, at Lyons.

While living in Paris, he was employed with Ph. de Champaigne in painting various decorations, in the apartments of the Luxembourg; under the super-intendance of Duchesne, an artist little known; but who, however, bore the title of painter to Marie de Médicis. In 1623, during the canonization of St. Ignatius and St. Francis-Xavier, Poussin was commissioned to draw six pictures in distemper: one week was sufficient to complete a work, which did him an infinite credit, and procured him the friendship of the Cavaliere Marini. In the following year, Poussin was enabled to perform his journey to Rome, and he arrived there, at the moment, when Marini, whom he had known at Paris, was setting out for Naples, where he died shortly after. The Cardinal Barberini, pope Urbain the eighth's nephew, to whom he had been recommended, was also leaving Rome, and Poussin remained in that great city, without friends

or patrons; and without any other resource, than a talent but little appreciated; because, nobody brought it forward. He was reduced to a state of misery which would have plunged a weaker mind into despair, not being able to sell his pictures for scarcely more, than the price the canvass and colours cost him. Our artist was compelled to part with two battle-pieces, for seven scudi, or crowns, each: whilst, a young roman painter received for a copy double the amount that Poussin had obtened for the original.

Notwithstanding his destitute condition, Poussin felt happy; for he was studying the antique and Raffaelle. Having formed a friendship with Francis du Quesnoy, surnamed il Fiammingo, who was of the same age as himself, and also with Alexander Algarde, an italian sculptor; these three artists studied together, measured antique statues, and made small models in wax. A specimen of them, given by Poussin to M. de Chantelou, is now in the possession of the writer of this notice. It represents Ariadne deserted in the island of Naxos: a statue known, under the name of the Cleopatra. This specimen is exceedingly curious, on account of the perfection with which it is executed. While residing at Rome, Poussin often wandered about the environs of that city, and made sketches, either to introduce in his historical pictures, or for the purpose of composing landscapes, in the heroic style. At other times, he studied perspective, out of the works of P. Zaccolini; architecture from Palladio; and anatomy, either from the writings and models of Vesalius, or in the rooms of Nicholas Larche, a famous surgeon. When in the streets or public walks, he would examined attentively the faces, attitudes, costume, and, particularly, the expression of the countenance of those who passed. In painting he copied the style of Domenico Zampieri, and thus, revived the study of that artist's pictures; whilst those of Guido Reni had, till then, obtained the preference.

Cardinal Barberini, having returned to Rome, was eager to

employ the talents of Poussin : the first picture, ordered by his Eminence, was the Death of Germanicus. Such a patronage was indubitably sufficient to put an end to the distress, under which, this painter had so long laboured; but ever moderate in his desires, Poussin did not seek to profit by circumstances. He never bargained for his pictures, before they were finished : but when completed, he used to write the price behind them, and, such was his diffidence, that he sometimes refused accepting what might be offered him above his demand.

About this time, Poussin was attacked by Banditti near Monte-Cavallo, and received a cut from a sword between the first and second fingers of his right hand; after which, a severe illness threw him into distress. It was then that he was welcomed and relieved by one of his countrymen, James Dughet, whose daughter, Anne-Marie, he married in 1629; but having no children by her, he adopted her brother, known by the name of Gaspar Poussin, famous for his sublime landscapes.

The Cavaliere del Pozzo, a celebrated amateur, distinguished himself also, by the friendship he displayed towards our painter : he put at his disposal all the antiquities and medals that he had collected, commissioned Poussin to paint some pictures, which were not deemed the meanest ornaments in this Amateur's Collection, and finally he procured him an order for a picture of St. Erasmus, for the church of Saint-Peter's, which is the only one there, to which, the painter has put his name. About this time he executed for his patron the Seven Sacrements; engraved, in aqua-fortis, by John Dughet, his brother-in-law, and by Chatillon. He likewise painted several pictures for M. de Créqui, the French ambassador at Rome : The Israelites gathering the manna; Rinaldo and Armida, for Stella, the painter; and a Triumph of Neptune for the Cardinal de Richelieu. Scarcely was Poussin's reputation known at Paris, than the Cardinal induced the King to recal Poussin from Rome

that he might work in ornamenting the gallery of the Louvre, but Italy had more charms for our philosophical painter, who used to say quaintly: *chi sta bene, non si muova.* He was obliged however to yield, notwithstanding his dislike to the contrary: and when M. de Chantelou came to Rome, Poussin accompanied him back to Paris, about the end of the year 1640.

On his arrival at Fontainebleau, one of the court carriages conducted Poussin to Paris, and he had apartments alloted to him in the garden of the Tuileries. He was kindly received by the King, Lewis XIII; and received his Majesty's commands to paint, for the chapel of St-Germain, a picture of the Lord's Supper; it is now in the Louvre, and is one of the few pictures, whose figures are the size of life. Besides the pictures ordered by the King, he drew eight cartoons, to be imitated in tapestry: many drawings, as frontispieces of works painted at the King's expense; some compositions relating to the story of Hercules, which where to have been painted on the vaulted ceiling of the grand gallery in the Louvre.

By a decree, dated March 20, 1641, Poussin was appointed first painter to the King. This new mark of favour, added to the others, excited the jealousy of Vouet and his pupils; of Fouquières, a landscape painter, who had hoped to have been commissioned to paint views of France in the gallery of the Louvre; and of the architect Le Mercier, whose heavy ornaments in the vaulted ceiling of that gallery, had just been removed. Weary of the vexations these individuals caused him, Poussin asked for a leave of absence, to fetch his wife who had remained at Rome; and he set off in November 1642. By the death of the cardinal, that of Louis XIII; and the resigning of M. des Noyers, Poussin was at liberty to remain in Rome. He there, rendered fresh services to the arts and to his country, by several hints he gave to Le Brun and to Mignard: thus performing the functions of director, previous to the establishing of the French Academy at Rome: and no doubt it was on

this account that Louis XIV continued him his pension, in that city; as also the title of first painter to the King.

Poussin, in 1643, painted the Rapture of St. Paul, ordered by M. de Chantelou; as a companion to a copy of Ezechiel's Dream, painted by Raphael: and for this picture, he was paid but three hundred crowns. So much disregard to private interest could not increase his fortune, and he therefore lived with his wife, without even a servant. One evening that the Cardinal Massimi had visited Poussin, the latter was lighting him back to his carriage; when his Eminence, struck by such extreme plainness, could not help saying to him: « How much I am concerned at your not having even one attendant. — And how much I pity you, my lord, replied the painter, for having so many. »

Although Poussin laboured under various infirmities, he continued working, and his talent seemed to increase. He was often asked for copies of his pictures, but he always preferred making new compositions. It was thus he painted for M. de Chantelou his second series of the Seven Sacraments, engraved by Pesne, and also by Benedict Audran. He painted also, for M. Pointel, a second Moses exposed on the waters; a second Striking of the Rock, for Stella; and a second Rapture of St Paul, larger than the first, and which is now in the Louvre gallery. About the same time, Poussin painted the famous pictures of the Arcadian Shepherds; Eliezer and Rebecca; the Adulteress; the Death of Saphira; several Holy Families; and those Landscapes, of so grand and so fine an effect, that on examining them, it may be correctly said that if Annibal Carracci invented the historical landscape, Poussin perfected it. The object, this painter constantly aimed at in his pictures, was to address the soul; he endeavoured to excite, without seeking to please. Thus in his compositions, every thing is grand, noble and simple: you see fine masses of architecture, and not detailed ornaments; magnificent landscapes,

and not pleasure gardens; draperies well thrown, and not frivolous dresses. Must we added that he has been reproached, in this latter part, with having, too much, imitated the antique, some statues of which, it is thought, have been recognized in his pictures. If he has thus borrowed; these loans, he has made his own, in a manner that nobody has yet been able to imitate.

If we examine Poussin in his private life, we find him happy in his wife's family, residing in a house on Monte-Pincio, rising early every day, walking in the neighbourhood, returning home to paint for some time, working again for two hours after his dinner, then resorting in the evening to the public walks, where artists, foreigners and persons of all ranks, came with pleasure to listen to his discussions upon his own art, upon philosophy or history; explaining himself methodically, with perspicuity and modesty : and when some person asked him, what most pleasing advantage he had derived from his experience, replying : *That of knowing how to live with every body.*

As early as the year 1660, Poussin had begun for the duke de Richelieu, the Seasons, representing subjects from the Holy Scriptures; in 1664, he finished the Deluge, his last picture which, nevertheless, is a master-piece for conception: but, with respect to the execution, the author's age is felt, for his constitution and strength were then rapidly breaking. The grief, his wife's death caused him, increased his infirmities: he turned his thoughts only to leaving this world, and he died, with the resignation of a christian philosopher, Nov. 19, 1665.

According to his wishes, his burial was performed without any display of pomp; but an immense number of persons attended the service at St. Lawrence in Lucina. His epitaph, written by Bellori, concludes with the following remarkable words : *In tabulis vivit et eloquitur;* He liveth and speaketh in his pictures.

A long time after his death, the government wishing to of-

fer a mark of respect to the most skilful painter, France ever had; his statue was one of the first ordered by Louis XVI: and Jullien, the sculptor, who received the order, acquitted himself of it successfully. M. Seroux d'Agincourt, a french amateur, who, during a long residence in Italy, has incessantly been occupied for the advancement of the fine arts, has caused the bust of our celebrated painter to be placed in the Pantheon at Rome. About twenty five years since, a subscription was opened in Paris, to raise a monument, in his native place, to the memory of Poussin; but the number of subscribers not being sufficient, the project was abandonned. Last year, however, M. de Chateaubriand, impelled by the noblest sentiments, for all that is great, and wishing that a lasting monument should be raised to the memory of Poussin, in the town, which witnessed, both his labours and his death, has had a bust made from an antique marble.

A monument of another kind, and equally an honour to Poussin, is a collection of his letters published in 1824. The writer of this notice feels proud in having been the means of contributing to a publication, projected a long time before by M. Dufourny. The originals were lost, about the year 1790, and there existed only the copies which had been taken in 1760, by the writer's grand father, Anthony Duchesne, and which happened to be in the possession of the former.

We have not been able, in this notice, to speak of all Poussin's pictures, of which there are more than a hundred and twenty. They have been engraved principally by John Pesne, his countryman; John Dughet, his brother-in-law; Claudine Stella; Stephen Baudet; Rousselet; Chasteau; Gérard and Benedict Audran; as also, by Bartolozzi, Strange, Morghen, Folo, Blot, Laurent, and Desnoyers. The engravings from Poussin are more than 800 in number; they are frequently to be met with, at a moderate price, and are in the *ateliers* of most artists.

CLAUDE GELÉE dit CLAUDE LORRAIN

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

CLAUDE GELÉE,

DIT *CLAUDE LORRAIN.*

Le merveilleux a généralement tant d'attraits, qu'on cherche souvent à montrer les grands génies arrivant à la perfection, malgré les circonstances malheureuses qui semblaient devoir les empêcher d'obtenir quelque succès. C'est ainsi qu'on présente l'un des plus habiles paysagistes sortant de la boutique d'un pâtissier de Nancy, pour aller à Rome devenir le valet d'un peintre, qui par hasard découvre en lui quelques talents, et le met sur la route de la fortune et de l'honneur. Cette singulière aventure, répété par plusieurs biographes n'en acquiert pas plus de vraisemblance, et doit être mise au rang des choses douteuses. On doit plutôt croire les détails donnés à Baldinucci par Joseph Gelée, neveu du peintre, et d'où il résulte que Claude Gelée naquit en 1600, au château de Chamagne en Lorraine. Il était le troisième de cinq enfans; devenu orphelin à l'âge de 12 ans, il alla à Fribourg retrouver Jean Gelée son frère aîné, graveur sur bois, qui lui donna les premières leçons de dessin, et lui fit faire des ornemens. Un de ses parens le mena ensuite à Rome, il y étudiait avec ardeur; mais la guerre l'ayant empêché de recevoir les petits secours que lui envoyait sa famille, il passa à Naples, où il étu-

dia pendant deux ans sous Godfredi, peintre de paysages. Il revint ensuite à Rome pour profiter des leçons d'Auguste Tassi. Ce nouveau maître lui offrit les moyens de se perfectionner dans la peinture, le prit en amitié, et le chargea de tout le détail de sa maison. C'est sans doute ce motif qui a porté à croire qu'il avait été dans sa domesticité. Claude resta avec Tassi, jusqu'en 1625, puis il revint dans sa patrie, où Claude Dervet, peintre du duc de Lorraine, l'employa à peindre l'architecture de l'église des Carmélites à Nanci. Un ouvrier étant alors tombé de l'échafaud où travaillait Claude, cette chute le détermina à quitter un atelier aussi dangereux, et il retourna en Italie.

Arrivé à Rome, le Lorrain vit bientôt fréquenter son école par de nombreux élèves. Le cardinal Bentivoglio le présenta au pape Urbain VIII, qui l'accueillit avec bienveillance, lui fit faire plusieurs tableaux, et lui accorda toujours depuis sa protection et son amitié. Claude n'avait que trente ans et déjà ses ouvrages étaient si recherchés, qu'il ne pouvait suffire à toutes les demandes qui lui étaient faites. Il se lia d'amitié avec Nicolas Poussin, son compatriote, mais il ne prit rien de sa manière, ni de celle de Gaspard Dughet, qui avait l'habitude de peindre d'après nature. Claude au contraire se contentait de l'étudier.» Il passait des journées entières dans la campagne, observant d'un œil attentif les effets qu'y produit le soleil depuis son lever jusqu'à son coucher, ceux que font naître les vapeurs montantes ou descendantes, les pluies, les orages, le tonnerre. Tous ces phénomènes se gravaient profondément dans sa mémoire, et il les portait au besoin sur la toile avec autant de précision que s'il les avait eus sous les yeux. Il en était de même des sites; il ne les copiait pas, il les créait en quelque sorte, et joignait à la plus grande vérité, l'idéal qui convient à ce genre. Ses paysages ne sont pas le froid portrait d'une certaine partie de la campagne, tels que ceux de la plupart des

peintres flamands et hollandais ; mais en s'élevant au dessus de cette imitation servile, il donnait des représentations fidèles de la nature. Ses arbres, quand ils sont d'une grande proportion, sont distingués suivant leurs espèces : dans ses effets, l'heure du jour est exactement distinguée. Il est impossible de mieux rendre les dégradations des objets suivant leur distance, de mieux faire sentir l'épaisseur vaporeuse qui sépare le spectateur du lointain, de mieux représenter par des couleurs l'apparence de la vérité. Il n'a point de touches maniérées, et souvent même il couvrait et dissimulait ses touches par des glacis, supérieur aux charlataneries de l'art, et ne cherchait à se montrer que l'imitateur de la nature. Comme il devait plus son talent à l'opiniâtreté du travail, à la justesse des observations, qu'à ses dispositions naturelles, il n'opérait point avec facilité, et passait souvent plusieurs jours à détruire et à refaire ce qu'il avait commencé. » Sandrart rapporte que, se promenant dans la campagne avec le Lorrain, cet artiste lui avait fait observer, mieux que ne l'aurait fait un physicien, comment une même vue change d'effet et de couleur, suivant les divers instans où elle reçoit la lumière, et suivant qu'elle est humectée de la vapeur du soir ou de la rosée du matin.

Habile paysagiste, Claude ne put jamais parvenir à dessiner d'une manière passable les figures qu'il plaçait dans ses tableaux ; aussi disait-il en plaisantant qu'il vendait le paysage et donnait les figures. Cependant, voulant rendre ses tableaux plus agréables aux amateurs qui les lui avaient demandés, il lui est arrivé souvent de faire faire les figures par d'autres peintres ; alors il eut recours de préférence à deux de ses élèves, Philippe Lauri et Courtois. C'est aussi de son atelier que sortit le célèbre Herman Swanevelt, plus connu sous le nom de Herman d'Italie.

Quelques peintres ayant vu la réputation dont jouissait Claude Gelée, voulurent tirer parti de son talent, soit en co-

piant ses tableaux, soit en les imitant. Plusieurs fois même on lui en présenta pour s'assurer s'ils étaient en effet de lui.

Afin d'éviter les répétitions dans lesquelles il serait si facile de tomber en composant des paysages, Claude Lorrain avait l'habitude de conserver un croquis des tableaux qu'il livrait aux amateurs, en ayant soin d'écrire derrière, le nom du possesseur, et souvent l'année où il avait été fait. Ce précieux recueil, composé de deux cents dessins au bistre, resta longtemps entre les mains de ses neveux et nièces; puis, vers 1770, il passa dans la possession du duc de Devonshire. Il fut alors publié par Boydell sous le nom de *Libro di Verità*, et fut gravé en mezzotinte par Richard Earlom.

Claude Gelée s'est aussi exercé à graver à l'eau-forte plusieurs paysages au nombre de 28 : ils sont traités avec esprit et sentiment; mais ses gravures n'ont pas cependant le même mérite que ses tableaux. Il a fait aussi une suite de cinq pièces que l'on rencontre rarement, et qui représentent des décorations de feux d'artifice.

Aussi habile que Rembrandt dans l'entente du clair-obscur, Claude Lorrain eut encore un point de ressemblance avec cet habile peintre, comme lui il était d'une ignorance extraordinaire. Il se fit aussi remarquer par des mœurs douces, et par un caractère tranquille; il vécut heureux jusqu'à l'âge de 82 ans, et mourut en 1682, laissant à ses neveux une fortune considérable. Il fut enterré dans l'église de la Trinité-du-Mont à Rome.

Plusieurs de ses tableaux ont été gravés par Dominique Barrière, Morin, Moyreau, Le Bas, Major, Vivarès, Browne, Byrne, Lerpinière, Mason et Woollett.

HISTORICAL AND CRITICAL

NOTICE

OF CLAUDE GELÉE,

CALLED,

CLAUDE LORRAIN.

The marvellous has generally so much attraction, that great geniuses are often described, reaching perfection, notwithstanding the vexations and disheartening circumstances, seemingly combined to prevent the attaining of any success. It is thus, that one of the most skilful Landscape Painters is said to have left a Pastry Cook's shop in Nancy, to go to Rome, and there to have become the servant of a Painter, who, accidentally discovering in him some talent, put him in the way to fortune and fame. This singular adventure, though repeated by several Biographers, does not for that, acquire the more probability, and must be considered as very dubious; whilst the details given to Baldinucci, by Joseph Gelée, nephew to the Painter, ought preferably to be believed. From these it appears that Claude Gelée was born in the year 1600, at the Château de Chamagne in Lorraine: he was the third of five children. Becoming an orphan at the age of twelve, he went to Fribourg, to his eldest brother, a Wood Engraver, who gave him the first lessons in drawing, and taught him to make ornaments. One of his relations subsequently took him to Rome, where he studied assiduously; but the war preventing his re-

ceiving the trifling remittances sent by his family, he pushed on to Naples, where, during two years, he studied under Godfredi, a Landscape Painter. He afterwards returned to Rome, to profit by the lessons of Augustus Tassi. This new master offered him the means of perfecting himself, took him into his friendship, and intrusted him with the management of his household affairs. This, no doubt, is the circumstance that has induced the belief of his having been in servitude. Claude remained with Tassi till 1625, when he returned to his own country, where Claude Dervet, Painter to the Duke of Lorraine, employed him in painting the Architectural ornaments of the Church of the Carmelites, at Nancy. A workman falling from the scaffold upon which Claude was working, the latter was induced by this accident to leave so dangerous an *Atelier*, and to return to Italy.

When in Rome, Lorrain soon found his School attended by many pupils. Cardinal Bentivoglio presented him to Pope Urban VIII, who received him kindly, commissioned him to do several pictures, and, from that time forwards, always granted him his patronage and friendship. Claude was but thirty years old, and yet his works were so much sought after, that he could not meet all the demands for them. He became intimate with Nicholas Poussin, his countryman, but he borrowed nothing of his manner, nor from that of Gaspard Dughet, who was in the habit of painting from nature. Claude, on the contrary, contented himself with studying her: « He would spend whole days, in the country, watching, with an attentive eye, the effects produced by the sun from his rising to his setting, those springing from ascending or falling vapours, rains, storms, and thunder. All these phenomena were deeply impressed on his mind, and, when wanted, were transferred to the canvass with as much fidelity as if he had them before him. It was the same with sites; he did not copy them, he in a man-

ner created them, and added to the utmost truth, the ideal suitable to that style. His Landscapes are not a cold delineation of some particular spot in the country, like those of the greater part of the Flemish and Dutch Painters, but, putting himself above that servile imitation, he gave faithful representations of nature. His trees, when of a large size, are distinguished according to their species: the hour of the day is perfectly ascertained by the effect. It is impossible to better mark the gradations of the objects according to their remoteness; to better impart the vapourish density separating the beholder from the distance; to better represent, with colours, the appearance of truth. He has no affected touches, and, even he often covers and disguises his touches, by glazing, or scumbling; superior to the the trickery of art, and seeking only to show himself the imitator of nature. As he was more indebted for his talent, to his assiduity in working, and to the correctness of his observations, than to his natural disposition, he wrought not with facility, and often spent several days in defacing and doing afresh, what he had commenced. » Sandrart relates, that walking in the country with Lorrain, the latter had explained to him, better than a natural philosopher could have done, how the same view changes in effect and colour, according to the various moments it receives the light, and according as it is dampened by the evening vapour, or by the morning dew.

Though a skilful Landscape Painter, Claude could never succeed in drawing passably well the figures he introduced in his pictures: he would himself jestingly say, that he sold the Landscape, and gave the figures. Yet, wishing to render his pictures more pleasing to the amateurs, who purchased them, he has often had the figures done by other painters: he would then, in preference, have recourse to two of his own pupils, Philip Lauri, and Courtois. It was also from his *Atelier* that came the famous Herman Swanevelt, better known under the name of Herman of Italy.

Some painters seeing the reputation enjoyed by Claude Gelée, wished to profit by his talent, either by copying his pictures, or by imitating them. He, several times, had some shown him, to ascertain if, in fact, they were his.

To avoid repetitions, into which it would have been so easy to have fallen, in the composition of Landscapes, Claude Lorrain was in the habit of preserving a sketch of each picture he ceded to amateurs, taking care to write, at the back, the name of the possessor, and often the year in which it had been done. This valuable collection, composed of two hundred bistre drawings, remained for a long time in the hands of his nephews and nieces, when, towards 1770, it came into the possession of the Duke of Devonshire. It was then engraved in Mezzotinto, by Richard Earlom, and published, by Boydell, under the title of *Libro di Verità*.

Claude Gelée also employed himself it etching several Landscapes, to the number of 28: they are executed with spirit and feeling; but his engravings have not the same merit as his paintings. He has also done a series of five pieces, that are now seldom met with: they represent decorations for artificial fire works.

As skilful as Rembrandt in the management of the Chiar-Oscuro, Claude Lorrain had another point of resemblance with that able painter; like him he was of an extraordinary ignorance: he was also remarkable for his mild habits, and quiet disposition. He lived happy to the age of 82 years, dying in 1682, and leaving his nephews a considerable fortune. He was buried at Rome, in the Church of Santa Trinità del Monte.

Several of his pictures have been engraved by Dominique Barrière, Morin, Moyreau, Le Bas, Major, Vivarès, Browne, Byrne, Lepinière, Mason, and Woollett.

Mignard p.

PIERRE MIGNARD.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

PIERRE MIGNARD.

Ce nom, si célèbre aujourd'hui, et le seul sous lequel soit connu l'un des plus habiles peintres du siècle de Louis XIV, n'est qu'un sobriquet donné par Henri IV, lorsque Pierre More lui fut présenté avec six de ses frères, tous officiers. Le prince, frappé de l'agrément de leur figure, dit à leur père : *Ce ne sont pas là des Mores, mais bien des Mignards;* et depuis ce temps le nom leur en resta.

Pierre More eut deux fils, dont l'aîné, Nicolas Mignard, fut connu sous le nom de Mignard d'Avignon, sa résidence habituelle, tandis que l'autre, nommé Pierre, porta le nom de Mignard le Romain.

Pierre Mignard naquit à Troyes en 1610. Fort enfant, il fut placé chez un médecin; mais au lieu de se livrer aux études nécessaires pour l'exercice de cet art, lorsqu'il accompagnait son maître chez les malades, il dessinait leur attitude et leur expression; on assure même qu'à l'âge de douze ans il fit, dans un seul tableau, les portraits du médecin de sa famille et de ses domestiques, ce qui frappa tout le monde d'étonnement, et engagea son père à le laisser suivre son penchant. Il entra d'abord chez un peintre de Bourges, nommé Boucher, et vint ensuite à Fontainebleau où se trouvait son frère. Là il étudia les peintures de Primatice, de Rosso, de Freminet, et surtout les

belles statues antiques qui décoraient alors ce palais, il passa ensuite dans l'atelier de Vouet, le seul peintre d'alors qui eût une école de quelque célébrité, et dont il devint bientôt l'un des élèves les plus distingués.

Le maréchal de Créquy, revenant de son ambassade de Rome, fit voir à Mignard quelques tableaux qu'il avait rapportés d'Italie; le jeune peintre, échauffé par la vue de ces beautés, sentit qu'il y avait un meilleur goût à suivre que celui de Vouet, et il projeta sur-le-champ le voyage d'Italie. C'est en 1636 qu'il arriva à Rome, où il retrouva Alphonse Dufresnoy, qui avait été son camarade d'atelier, et la liaison qu'ils formèrent alors dura toute leur vie.

Pierre Mignard peignit également l'histoire et le portrait. Sa réputation eut quelque éclat à Rome même, et le pape Urbain VIII ayant voulu voir le jeune peintre français, lui ordonna de faire son portrait. Une telle faveur lui attira, comme on le pense bien, de nombreux travaux; ses Vierges surtout furent admirées, et reçurent le nom de *Mignardes;* ce qu'il ne faut pas prendre en mauvaise part, mais bien comme une preuve de l'admiration qu'on avait pour ses tableaux.

Dufresnoy étant à Venise, chercha à y attirer Mignard, et la vue des grands coloristes de ce pays améliora beaucoup sa manière de peindre, et la rendit plus vigoureuse. Pendant son séjour à Rome, Mignard fut appelé, en concurrence avec Pierre Beretini, de Cortone, pour peindre le tableau d'autel de saint Charles de Catenari : il fit pour cela saint Charles donnant la communion aux pestiférés. On assure que voulant à cette occasion dessiner un cadavre d'après nature, il fut introduit la nuit dans une église où un père capucin se trouvait exposé à visage découvert, suivant l'usage d'Italie; mais le peintre étant resté seul, un accident fit éteindre la lampe, et la peur s'étant emparée de lui, il cherchait à retrouver la porte lorsque son introducteur reparut avec de la lumière, calma sa frayeur, et resta près de lui tandis qu'il achevait son ouvrage.

Après avoir passé vingt-deux ans en Italie, où il avait épousé la fille d'un architecte romain, Pierre Mignard fut rappelé en France; mais ce ne fut pas sans peine qu'il quitta Poussin et l'Albane. Passant par Avignon, il resta quelque temps chez son frère, où il travailla au tableau de la Visitation que nous avons donné sous le n° 16. Il s'arrêta aussi à Lyon, où il fit le portrait de l'archevêque, M. de Villeroy; puis il arriva à Fontainebleau où le cardinal Mazarin le présenta au roi et à la reine. Mignard avait cinquante ans, et c'est alors qu'il fit les portraits de toute la cour, ainsi que celui du roi, qu'il peignit plusieurs fois à différentes époques. A la dernière, comme il paraissait regarder son modèle avec une grande attention, le prince lui dit : *Vous me trouvez vieilli, Mignard. — Il est vrai, Sire, je vois quelques victoires de plus sur le front de votre majesté.* De semblables reparties étaient du goût de Louis XIV, qui témoigna toujours un vif intérêt à Mignard. Il lui ordonna de peindre plusieurs plafonds aux Tuileries, ainsi que dans les petits appartemens à Versailles. La reine-mère le chargea de décorer la coupole du Val-de-Grace. Il y peignit à fresque une grande composition de plus de deux cents figures, où la fondatrice de cette abbaye royale est introduite dans le paradis par sainte Anne sa patrone et par saint Louis.

Monsieur, frère du roi, employa aussi les talens de Mignard, et lui fit peindre ses appartemens de Saint-Cloud. Tant de travaux auraient dû amener le peintre dans les rangs de l'académie royale, mais Le Brun y régnait despotiquement, et Mignard ne voulant pas se trouver au second rang, préféra rester à l'académie de Saint-Luc, qui à cette époque était la confrérie dans laquelle il fallait être inscrit pour exercer, à Paris, comme maîtres peintres, doreurs, vernisseurs.

En 1687, Mignard fut anobli; et Le Brun étant mort en 1690, sur la demande du duc d'Orléans, le roi nomma Mignard son premier peintre : alors, et en raison de cette charge, il fut admis

le même jour académicien, professeur, recteur, directeur et chancelier de l'académie royale de peinture.

On connaît de ce peintre plus de soixante tableaux ou grandes compositions : elles ne sont pas aussi riches que celles de Le Brun, mais sa couleur est plus brillante et plus vraie; souvent l'expression de ces figures est froide et manque de noblesse, mais ses portraits sont harmonieux. On y remarque une vérité et une grace admirables. Sans doute leur nombre est considérable, mais on l'augmente encore en confondant avec les siens ceux qui sont de la main de son frère. Les dessins de Pierre Mignard, moins finis que ses peintures, sont ordinairement à la pierre noire, presque sans ombres. Il s'en trouve aussi aux trois crayons sur papier gris.

Mignard vécut dans l'intimité avec les plus grands hommes de son siècle, tels que Racine, Boileau, Scarron, La Chapelle et Molière. Il fit le portrait de plusieurs d'entre eux, et Molière, pour lui en témoigner sa gratitude, composa le poëme intitulé *la Gloire du Val-de-Grace;* mais cet ouvrage ne répond ni au génie du poëte, ni au talent de l'artiste.

Ce peintre ne laissa d'autre élève que Sorlay, dont le nom est peu connu, et il termina sa carrière en 1695, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Il fut enterré dans l'église des Jacobins Saint-Honoré; et son tombeau, en marbre par Desjardins et le Moine, a été transporté depuis dans l'église de Saint-Roch.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE OF PIERRE MIGNARD.

This name, so celebrated at the present day, and by which we know one of the most able painters who flourished during the reign of Louis XIV, arose out of a jest elicited from Henry IV, when Pierre More was presented to him with six of his brothers, who were all officers. The prince struck with their prepossessing appearance, said to their father: *Ce ne sont pas là des Mores, mais bien des Mignards*, and since that time the name of Mignard has remained with the family.

Pierre More had two sons, the eldest, Nicolas Mignard, was entitled Mignard of Avignon, while Peter Mignard, the youngest was called Mignard the Roman.

Pierre Mignard was born at Troyes in 1610. Being a quick child he was placed with a physician; but instead of devoting himself to studies necessary for obtaining a knowledge of the medical art, when he accompanied his master in visiting the sick, he drew their attitudes and their expressions: it is even said that when twelve years of age he produced, in a single picture, the portraits of the physician, of his family, and of his servants, which struck every body with astonishment, and induced his father to let him follow his inclination. He was placed at first with a painter of Bourges, named Boucher, afterwards he went to Fontainebleau, where he found his brother; he studied there the paintings of Rosso, of Freminet, and above all the beautiful antique statues which then decorated

the palace, he soon went into the study of Vouet, the only painter, at that period, who had a school of any importance; there in a short time, he became one of Vouet's most distinguished pupils.

The marshal de Créquy, on returning from his embassy to Rome, showed Mignard, some pictures he had brought from Italy; the young painter, inspired by the sight of their beauties, felt there was a superior taste to be followed than Vouet's, and he projected instantly his voyage to Italy. It was in 1636 that he arrived in Rome, where he found Alphonse Dufresnoy, who had been his fellow-student; the friendship they formed together there lasted during their lives.

Pierre Mignard painted both history and portraiture. His reputation was so high even at Rome, that pope Urban VIII desirous of seeing the young Frenchman, employed him to paint his likeness. So great a favor, as may easily be imagined, was the cause of bringing him numerous orders: his Virgins were particularly admired, and received the name of *Mignards;* this must not be taken ironically, but as a proof of the admiration his pictures excited.

Dufresnoy being at Venice, attracted Mignard thither, and his contemplation of the magnificent colorists produced by that country ameliorated much his manner of painting, and increased its vigour. During his stay in Rome, Mignard was chosen in conjunction with Pietro Beretini of Cortona, to paint an altar-piece for the church called Saint-Charles de Catenari: he designed for it saint Charles giving the communion to those infected with the plague. It is said, that wishing on this occasion to study a dead body after nature, he was admitted during the night into a church, where the corpse of a capuchin-father lay, with its face uncovered, according to italian custom; the painter was alone, the lamp being accidentally extinguished and fear seizing upon him, he endeavoured to recover the door. The person who had introduced him into

the church appeared with a light, soothed his trepidation, and remained near him while he finished his work.

After having passed twenty-two years in Italy, where he married the daughter of a roman architect, Pierre Mignard returned to France; but it was not without regret that he quitted Poussin and Albano. Arriving at Avignon, he remained some time in his brother's house, where he worked at a picture of the Visitation, which we have given at n° 16. He stopped also at Lyons, where he painted the archbishop, M. de Villeroy; he then arrived at Fontainebleau, where cardinal Mazarin presented him to the king and queen. Mignard was fifty years of age at the time; he took portraits of the whole court, and also that of the king, of whom he had painted several previously, at different periods. On the last occasion, while contemplating his model with great attention, the king said to him: *You find me older, Mignard? — It is true, sire,* he replied, *I find several additional victories on the brow of your majesty.* Such repartiès pleased the taste of Louis XIV, who always expressed a lively interest in Mignard. He ordered him to paint several ceilings at the Tulleries, and also in the small rooms at Versailles. The queen-mother commissioned him to decorate the cupola of Val-de-Grace. He painted there a grand composition in fresco, consisting of more than two hundred figures, where the founderess of this royal abbey is introduced into paradise by sainte Anne, her patron, and by saint Louis.

Monsieur, the king's brother, also patronised the talents of Mignard, and employed him to paint the apartments of Saint-Cloud. So many productions ought to have placed Mignard in the first ranks of the royal Academy, but Le Brun reigned there despotically, and Mignard, who would not stand in the second rank, prefered remaining at the Academy Saint-Luke, which at that time was a society where the names of those were necessarily inscribed, who exercised at Paris the trades of house-painters, picture-gilders, and varnishers.

In 1687, Mignard was ennobled, and Le Brun being dead in 1690, the king nominated Mignard (at the request of the duke of Orleans) his first painter; then, and in consequence of being placed in that situation, he was elected on the same day academicien, professor, rector, director, and chancellor to the royal Academy of painting.

Of this artist's productions we are acquainted with sixty grand compositions: they are not so rich as Le Brun's, but their colour is more brilliant and more true. The expression of his figures may often be cold and wanting in dignity, but his portraits are harmonious, and remarkable for their truth, and admirable grace. Unquestionably, their number is numerous, but it is much augmented by confounding with his portraits, those, from the hand of his brother. The drawings of Pierre Mignard, less finished than his paintings, are generally in black chalk, with scarcely any shadow. There are some also in three different colored chalks upon grey paper.

Mignard was intimate with the greatest men of his time, such as Racine, Boileau, Scarron, La Chapelle and Molière. He painted the portraits of many among them, and Molière, on his part, testified his gratitude by composing the poem entitled la Gloire du Val-de-Grace; but it is worthy neither of the poet's genius, nor the painter's talent.

This artist left no other pupil than Sorlay, whose name is but little known, and finished his career in 1695, at the age of eighty five. He was interred in the church of the Jacobins-Saint-Honoré; his tomb, executed in marble by Desjardins and Lemoine, has since been removed into the cathedral of Saint-Roch.

Bourdon pinx

SÉBASTIEN BOURDON

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

SÉBASTIEN BOURDON.

Sans avoir atteint la réputation dont jouissent Poussin, Claude Lorrain et Le Sueur, Bourdon cependant doit être placé sur la ligne des peintres dont le talent fait honneur à la France. Si quelques incorrections de dessin s'aperçoivent dans plusieurs de ses nombreux ouvrages, ce défaut est amplement racheté par de grandes beautés, une facilité extraordinaire, et beaucoup d'originalité.

Sébastien Bourdon naquit à Montpellier en 1616. Son père, peintre sur verre, lui donna les premiers élémens du dessin; mais bientôt il fut confié à l'un de ses oncles, qui l'amena à Paris. Il fit ce voyage sur une voiture chargée de bagages, s'y endormit et tomba avec le ballot sur lequel il était, sans que personne s'en aperçût. Cependant un courrier ayant averti qu'il avait vu sur la route quelque chose qui devait appartenir à la voiture, le conducteur retourna sur ses pas, et trouva l'enfant encore plongé dans le sommeil.

Le jeune Sébastien fut placé à Paris chez un peintre médiocre, qu'il quitta dès l'âge de quatorze ans pour aller à Bordeaux. Il eut d'abord occasion de faire, dans un château

voisin de cette ville, un plafond qu'il peignit à fresque; mais ensuite, ne trouvant plus à s'occuper, il partit pour Toulouse, et la misère l'obligea à s'engager. Le capitaine de la compagnie dans laquelle il s'était enrôlé, étonné des talens de son jeune soldat, lui donna bientôt après son congé. Il partit alors pour Rome, où il n'eut d'autres ressources que de travailler pour un marchand de tableaux qui le payait assez mal. La flexibilité de son talent, et sa mémoire heureuse, lui donnèrent les moyens de faire des tableaux, où il imitait la manière de chaque maître. Il poussa cette adresse au point d'imiter de souvenir un tableau de Claude Lorrain. L'ayant exposé dans un jour de fête, ainsi que cela était l'usage alors, chacun se récria sur le mérite du nouveau chef-d'œuvre de l'habile paysagiste. On courut chez lui pour l'en complimenter, et on le trouva occupé à terminer le tableau, que l'on croyait avoir vu à l'exposition. Ce ne fut pas sans peine que Lorrain pardonna cette supercherie à Bourdon, qui acquit dès lors quelque célébrité, et trouva une existence honnête à répéter ainsi des tableaux d'André Sacchi, de Michel-Ange Cercozi et de Pierre de Laër.

Un peintre, compatriote de Bourdon, jaloux de sa prospérité, voulut la troubler, et le menaça de le dénoncer à l'inquisition comme calviniste. Cette crainte força Bourdon à quitter Rome précipitamment, après un séjour de trois années. Il alla d'abord à Venise, et revint ensuite à Paris, où il fit, pour l'église de Notre-Dame, le crucifiement de saint Pierre. La réputation que ce tableau lui occasiona s'accrut encore par le martyre de saint André, qu'il exécuta pour la cathédrale de Chartres. Il allait faire six autres tableaux pour l'église de Saint-Gervais de Paris; mais, s'étant permis quelques plaisanteries au sujet de la vie de ce saint, on l'autorisa seulement à terminer le tableau qui était commencé, et les cinq autres furent donnés à Champagne et à Le Sueur.

De si grands ouvrages n'empêchèrent pas Bourdon de se

délasser de temps à autre en faisant des tableaux de genre, ou des bambochades peintes avec une rapidité extraordinaire, et dans lesquels cependant on trouve toujours de l'esprit, de l'originalité et une couleur vigoureuse. Il fit aussi des portraits et des paysages justement estimés; mais sa vivacité l'entraînait souvent à faire vite, n'ayant pas ordinairement la patience de terminer ses tableaux. On l'a vu même, se laissant emporter par sa facilité, parier de faire douze têtes d'après nature en un seul jour. Il gagna son pari, et ces têtes, dit-on, ne furent pas des moins belles qu'il ait faites.

Il est facile de concevoir qu'avec une tel esprit, Bourdon devait avoir quelque bizarrerie dans le caractère; aussi le voyait-on tantôt se livrer entièrement à la société, s'y présenter avec un extrême enjouement, puis se livrer au travail avec le plus grande opiniâtreté; se renfermer alors dans un grenier qui lui servait d'atelier et retirer après lui l'échelle par laquelle il était monté, afin que personne ne vînt l'interrompre, évitant aussi qu'on pût se douter où il était.

Lors de l'établissement de l'académie royale de peinture, en 1648, Bourdon fut l'un des douze anciens; plus tard il fut nommé recteur de l'académie.

Les troubles de la Fronde vinrent encore tourmenter Bourdon, à cause de sa religion. Il s'expatria en 1652, pour aller en Suède avec le titre de peintre de la reine. Il n'eut à faire dans ce pays que des portraits, et fit celui de Christine à cheval. Pendant qu'il travaillait, il parla à cette princesse des tableaux que Gustave-Adolphe avait eus pour sa part lors de la prise de Prague, en 1620; la plupart étaient encore emballés. La reine lui ordonna de les examiner; et lorsqu'il lui en rendit compte, voyant avec quel enthousiasme il lui vantait surtout ceux du Corrége, cette princesse pour faire un acte de générosité, lui dit qu'elle les lui donnait; mais Bourdon répondit à l'instant même qu'elle ne pouvait se dessaisir de tableaux si précieux, qui étaient des plus beaux de

l'Europe. Ils passèrent depuis au cardinal Odescalchi, puis dans la galerie d'Orléans, et sont maintenant dispersés.

Bourdon, revenu à Paris, fut chargé de faire, pour la paroisse Saint-Benoît, un tableau représentant le Christ mort et la Vierge près de lui. Il fit ensuite un voyage à Montpellier avec toute sa famille; et, lors de son retour, en 1663, il peignit à fresque les plafonds de la galerie Bretonvilliers. Aidé dans ce grand travail par ses élèves Guillerot, Monier et Friquet, il y représenta l'histoire de Phaéton en neuf grandes compositions, maintenant détruites par le temps.

On ne sait pas à quelle époque, Bourdon peignit ses tableaux des Sept Œuvres de Miséricorde, mais ils doivent être de son meilleur temps, lui-même a montré l'estime qu'il en faisait, puisqu'il les grava à l'eau-forte; il a fait de la même manière une trentaine de pièces, dont plusieurs sont des paysages remarquables, sous le rapport de la composition et sous celui de la gravure.

Bourdon venait d'être chargé de peindre un plafond dans l'appartement des Tuileries; mais il n'avait encore fait que le dessin quand il fut surpris par une fièvre violente, dont il mourut en 1671, laissant deux filles, qui toutes deux peignaient la miniature.

Si la mort ne fût venue surprendre Bourdon dans un âge si peu avancé, il eût encore produit beaucoup, mais sans doute aussi il n'aurait rien fait de mieux pour sa gloire. Les principaux caractères de ses ouvrages sont d'être faits avec facilité, mais peu terminés. Lorsqu'il copia la nature, il ne sut pas la choisir. Ses portraits sont remarquables par un coloris vigoureux et vrai. Ses nombreux paysages le placent à côté du Poussin.

Son œuvre se compose d'environ 200 compositions.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE

OF

SEBASTIAN BOURDON.

Without having reached a reputation equal to that enjoyed by Poussin, Claude Lorraine, and Le Sueur, still Bourdon must be ranked with those painters whose talents do most credit to France. If a want of correctness in the drawing be observed in several of his numerous works, this defect is amply redeemed by great beauties, an extraordinary facility, and much originality.

Sebastian Bourdon was born at Montpellier, in 1616. His father, a glass-stainer, taught him the first principles of drawing, and he was early placed under one of his uncles, who took him to Paris. He performed this journey on a vehicle loaded with luggage, on which he fell asleep, and fell down with one of the bales without any one seeing him. A courrier having given notice that he had perceived something lying in the road, which most likely belonged to the waggon, the driver went back, and found the boy fast asleep.

When at Paris, young Sebastian was put with a painter of middling talent, whom he left when fourteen years old, and went to Bordeaux. He at first had to paint, in a *Chdteau* near the town, a ceiling, which he did in fresco; but, subsequently, having no employment, he set off for Toulouse, where want obliged him to enlist for a soldier. The Captain of his com-

pany, astonished at the talent of the young recruit, soon afterwards gave him his discharge. He then went to Rome: in this place he had no other resource than to work for a picture-dealer, who but ill-paid him. The versatility of his talent and a strong memory gave him the means of painting pictures wherein he imitated the manner of each master. He carried this skill so far as to imitate a picture of Claude Lorraine's, from memory alone. Having exhibited it during a holiday, as was then the custom, every one was struck at the merit of this fresh specimen of the skilful lanscape-painter. Many persons went to compliment him on it, and found him finishing the very picture believed to have been exhibited. Lorraine did not easily forgive Bourdon this trick: but the latter acquired from that time some celebrity, and earned a comfortable livelihood by thus repeating the pictures of Andrea Sacchi, Michael Angelo Corcoz, and Peter de Laër.

A painter, a fellow countryman of Bourdon, jealous of his success, wished to stop it, and threatened to denounce him before the Inquisition, as a Calvinist. This annoyance obliged Bourdon to leave Rome suddenly, after a three years' residence. He at first went to Venice, and afterwards returned to Paris where he did the Crucifixion of St. Peter, for the Church of Notre Dame. The reputation he acquired by that work, was increased by the Martyrdom of St. Andrew, which he painted for the cathedral of Chartres. He was also to do six pictures for the Church of St. Gervais in Paris; but having taken the liberty of jesting on the life of this Saint, he was only allowed to finish the subject he had begun, and the five others were given to Champagne and Le Sueur.

Such large compositions did not prevent Bourdon from occasionally painting, by way of diversion, fancy pictures, and bambocciate, executed with extraordinary rapidity; and in which, spirit, originality, and a vigorous colouring, are

always found. He also did some very justly esteemed portraits and landscapes; but his restlessness often induced him to work quick, seldom having the patience to finish his pictures. He has even been known, relying on his facility, to bet that he would paint, in a single day, twelve heads from nature. He won the wager, and these heads, it is said, were as handsome as any he had done.

It will be easily conceived that, with such a mind, Bourdon must have been an eccentric character. Thus he was sometimes seen giving himself up wholly to company, displaying great playfulness, and afterwards setting to work with the utmost assiduity. He would then shut himself up in a loft, which served him for a study, pulling up the ladder after him, that no one might intrude on his privacy, or even guess where he was.

When the Royal Academy for Painting was founded, in 1648, Bourdon was one of the twelve Elders : later he was named Rector of the Academy.

The troubles occasioned by the Fronde, were a source of vexation to Bourdon, on account of his religion. He left his country in 1652, for Sweden, with the title of painter to the Queen. In this country he only had portraits to paint, and he did that of Christina on horseback. Whilst working at it, he incessantly spoke to that Sovereign of the pictures Gustavus Adolphus had had for his share at the taking of Prague, in 1620 : the greater part were yet unpacked. The Queen ordered him to examine them, and when he gave her the description, seeing with what enthusiasm he particularly praised those of Correggio, she generously gave them to him. But Bourdon immediately replied that she ought not to part with such precious pictures, which were some of the finest in Europe. They afterwards belonged to Cardinal Odescalchi, then to the Orleans Gallery, and are now dispersed.

Bourdon, returning to Paris, was commissioned to paint, for the Parish of St. Benoît, a picture representing Christ Dead and the Virgin by him. He afterwards went to Montpellier with all his family; and on his return, in 1663, he painted, in fresco, the ceilings of the Bretonvilliers Gallery: he was assisted in this great work by his pupils, Guillerot, Monier, and Friquet. He represented in it the story of Phaeton, in nine large compositions, but now entirely destroyed by time.

It is not known at what period Bourdon painted his Seven Acts of Mercy, but they must have been in his best time; himself showing how much he prized them, since he etched them: he has also done in the same manner about thirty subjects, several of which are landscapes, remarkable as to the composition and style of engraving.

Bourdon was ordered to paint the ceiling of an apartment in the Tuilleries; but he had only done the drawing of it, when he was attacked by a violent fever, of which he died in 1671, leaving two daughters, who both painted miniatures.

If Bourdon had not been snatched away at so early a period he might have produced much more, but certainly nothing to increase his reputation. The principal character of his works is that of being done with facility; but they are slightly finished. When he copied nature, he knew not how to make a choice: his portraits are remarkable for a faithful and vigorous colouring. His numerous landscape place him by the side of Poussin.

His works amount to about two hundred compositions.

Le Sueur p.

EUSTACHE LE SUEUR.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

EUSTACHE LE SUEUR.

Michel-Ange, Titien et Léonard de Vinci, qui vécurent près d'un siècle, ont laissé des productions justement admirées, et leur nom est toujours cité de la manière la plus honorable; mais une aussi longue existence n'est pas nécessaire pour arriver à une semblable célébrité, puisqu'on parle avec autant d'éloge de Raphaël, de Lucas de Leyde, de Paul Potter et de Le Sueur, qui n'atteignirent pas leur quarantième année, et laissèrent pourtant de nombreux tableaux justement admirés. Les travaux de Le Sueur, loin de le conduire aux honneurs et à la fortune qu'il aurait dû en attendre, l'ont laissé dans un état voisin du besoin : ses contemporains semblaient faire peu d'attention à son mérite, et on croyait trop payer ses travaux en lui donnant à peine le nécessaire.

Eustache Le Sueur, né à Paris en 1617, reçut de son père, sculpteur peu connu, les principes du dessin; mais les dispositions naturelles qu'il montra pour la peinture devinrent un motif suffisant pour quitter l'atelier de son père et entrer dans l'école de Vouet, où il se trouva avec Mignard et Le Brun. On ne sait rien de particulier sur la jeunesse de cet artiste, si ce n'est qu'il ne fit aucun voyage en Italie, et qu'il se forma par l'étude des statues antiques, par celle des tableaux de Raphaël qui se trouvaient à Paris, et par les estampes gravées d'après ses plus grands ouvrages.

Le Sueur se maria en 1642, à l'âge de 25 ans; mais il n'eut probablement pas d'enfans, et il s'occupa de divers travaux, dont les plus importans sont les vingt-deux tableaux de la vie de saint Bruno, qu'il peignit dans le cloître des Chartreux, pendant les années 1645 à 1648. Ceux qui aiment à trouver partout du merveilleux et du romanesque ont prétendu que si ces tableaux lui avaient été peu payés, c'est que Le Sueur les fit pour acquitter sa dette envers les Chartreux où, quelques années auparavant, il avait trouvé un asile assuré contre les poursuites qu'il craignait, à cause d'un duel dans lequel il aurait dangereusement blessé son adversaire. Un récit aussi absurde ne mérite aucune foi, et une preuve irrécusable de la modicité des prix qu'on accordait aux travaux de Le Sueur se trouve dans l'*Isographie des hommes célèbres*, où on a rapporté une quittance de cent livres pour le prix d'un tableau de l'autel de la Madeleine. Cette pièce est datée de la fin de 1651, lorsque le peintre avait acquis sa trente-cinquième année. La quittance étant faite au nom de dom Anselme, on peut présumer que le tableau dont il est question est un de ceux qu'il fit dans cette année pour l'abbaye de Marmoutiers, près de Tours. Il fut encore chargé de plusieurs tableaux pour l'église de Saint-Gervais; on ignore en quelle année.

Le Sueur, ainsi que tous les peintres de Paris, faisait partie de l'Académie de Saint-Luc. Lors de l'établissement de l'Académie royale de peinture, en 1648, il fut un des douze anciens, c'est-à-dire un de ceux qui devaient professer pendant un mois chaque année.

Il fut chargé de peindre, en 1647, pour la compagnie des orfèvres, le tableau que les syndics présentaient tous les ans, au mois de mai, à l'église cathédrale de Paris, et dont on parle souvent sous la dénomination de *mai de Notre-Dame*. Ce tableau, représentant saint Paul faisant brûler les livres des gentils, est un chef-d'œuvre qui place Le Sueur à côté du peintre illustre dont se glorifie la ville de Rome. C'est avec raison qu'on a

nommé Le Sueur le *Raphaël de la France*, car aucun peintre plus que lui n'a ressemblé à ce prince de la peinture, par la sagesse et la grandeur de ses compositions, par l'art de jeter les draperies et d'en disposer les plis avec noblesse et simplicité : comme Raphaël, il sut varier ses airs de tête, suivant l'état, l'âge et le caractère des personnages; comme lui, il sut bien rendre les affections de l'ame; et de même que lui, il ne posséda pas cette vigueur de ton et cette entente parfaite du clair-obscur, qui ont été le partage des écoles vénitienne et flamande; mais il n'eut pas dans son dessin l'extrême pureté qui fait le principal mérite de Raphaël.

Ainsi que l'ont déjà fait remarquer Lévêque et Taillasson, les compositions de Le Sueur sont simples et majestueuses; rien d'inutile n'y est amené pour faire des contrastes, pour établir de beaux groupes, pour étonner le spectateur par le fracas d'une scène théâtrale; ses peintures sont composées et dessinées avec tant de goût qu'on croirait qu'elles ne sont que l'ouvrage de l'art; elles paraissent si vraies qu'elles semblent prises d'après nature : ce qui a manqué à Le Sueur pour donner à son talent tout le développement dont il était susceptible, est d'avoir eu, comme Le Brun, de grands travaux à exécuter.

La pureté des mœurs de Le Sueur et la douceur de son caractère lui attirèrent l'estime de tout le monde; mais ses talens lui suscitèrent des envieux, tandis que sa modestie et son exacte probité l'empêchèrent de chercher à s'appuyer de puissans protecteurs; cependant il fut aimé de M. Lambert de Thorigny, qui l'occupa pendant onze années à peindre divers appartemens de son hôtel. Il avait à peine terminé ses travaux, lorsqu'au mois de mai 1655 il mourut à la suite d'une maladie de langueur, augmentée peut-être par les tourmens que pouvait lui occasioner un ancien émule devenu son rival heureux; c'est du moins ce qu'on peut augurer de la phrase de Félibien, qui dit : « Sa trop grande passion pour l'art, le désir de la gloire, et une application trop assidue au travail pour

surpasser les autres peintres qui avaient plus de réputation, lui firent faire de si grands efforts d'esprit qu'il épuisa bientôt toutes ses forces. » C'est donc à tort qu'on a prétendu que ses jours avaient été abrégés ; on aurait pu dire seulement, sans cesser d'être vrai, que le chagrin qu'on lui causa empoisonna ses jours.

Le Sueur fut enterré à Saint-Étienne-du-Mont. Florent Le Comte rapporte au sujet de sa mort une anecdote qu'il raconte avec une naïveté qui doit donner à réfléchir, disant que « Le Brun, pénétré de son mérite et de ses vertus, ne put s'empêcher de dire, en apprenant sa mort, que *la France avait perdu en lui un des plus rares génies de l'Europe*, ce qui, ajoute-t-il encore, surprit fort les élèves de M. Le Brun, qui savaient que huit jours auparavant il le craignait plus qu'il ne l'aimait. » C'est cependant encore une erreur de penser que des méchans aient poursuivi la réputation de Le Sueur jusque dans son tombeau, en mutilant plusieurs de ses tableaux du cloître des Chartreux; il est plus naturel de croire que des ignorans, des gens grossiers aient détérioré ces précieuses peintures, comme il arrive si souvent de voir mutiler les statues qui décorent les jardins publics.

Le Sueur, qui aurait tant influé sur l'école française s'il eût vécu plus long-temps, n'a pas formé d'autres élèves que ses trois frères, Pierre, Philippe et Antoine Le Sueur, qui n'ont acquis aucune célébrité, et Thomas Gouslai, son beau-frère, qui l'a aidé quelquefois dans plusieurs de ses tableaux.

Les compositions gravées d'après lui passent le nombre de 112; Gérard et Benoît Audran, Étienne et Bernard Picard, Fr. Chauveau, Duchange, Duflos, Bartholozzi, Audouin, R. U. Massard, et Henri Laurent, sont les principaux graveurs qui aient travaillé d'après lui.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE

OF

EUSTACHE LE SUEUR.

Michael Angelo, Titian and Leonardo di Vinci, who lived nearly a century, have left productions that are justly admired, and their names are always mentioned in the most honourable manner; but so long a life is not necessary for the acquisition of equal celebrity, for as much praise is bestowed on Raphael, Lucas de Leyden, Paul Potter and Le Sueur, who did not attain their fortieth year, and yet left many pictures which merit the admiration they receive. The works of Le Sueur, so far from leading him to the honours and wealth which he ought to have expected from them, left him in a state bordering upon poverty. His cotemporaries seemed to pay little attention to his merit, and in giving him what was scarcely sufficient for his subsistence, considered his labours overpaid.

Eustache Le Sueur, who was born at Paris in 1617, was taught the principles of design by his father, a statuary but little known; but the natural genius that he evinced for painting became a sufficient motive for him to quit his father's workroom, and enter the school of Vouet, where he became the companion of Mignard and Le Brun. Nothing particular is known relative to the youthful period of this artist's life, except that he did not go to Italy, but formed his style by the study

of antique statues, such pictures of Raphael as were at Paris, and engravings taken from the best productions of that master.

Le Sueur married in 1642, at the age of twenty five years; but he probably had no children, and devoted himself to different works, the most important of which are the twenty two pictures of the life of St Bruno, painted by him in the cloister of the Carthusian friars, between 1645 and 1648. Some persons who take pleasure in finding the marvellous and the romantic in every thing have pretended that if he was so ill paid for these pictures, it was because Le Sueur executed them to discharge a debt towards the Carthusians, with whom, some years before, he had found a secure asylum from proceedings which he dreaded, on account of a duel in which he dangerously wounded his adversary. Such an absurd relation is entitled to no credit, and an irrefragable proof of the lowness of price paid for the productions of Le Sueur is contained in the *Isographie des hommes célèbres*, in which is inserted a receipt of one hundred livres for a picture for the altar-piece of the Magdalen. This receipt is dated towards the end of 1651, when the artist had attained his thirty fifth year; and being made out in the name of Dom Anselme, it may be presumed that the picture in question is one of those which he executed that year for the abbey of Marmoutiers, near Tours. The likewise undertook several pictures for the church of St Gervais, but in what year is not known.

Le Sueur, as well as all the painters of Paris, formed a part of the Academy of St Luke. Upon the establishment of the royal Academy of painting in 1648, he was one of the twelve anciens, that is one of those who was to deliver lectures for a month in every year.

In 1647, he was employed to paint, for the company of goldsmiths, the picture which the chiefs of that corporation presented annually, in the month of May, to the cathedral church of Paris, and which is often mentioned under the denomination

of *mai de Notre-Dame*. This picture, representing St Paul causing the books of the Gentiles to be burnt, is a *chef-d'œuvre* which elevates Le Sueur to the rank of the illustrious painter in whom the city of Rome glories. Le Sueur has rightly been named the *Raphael of France*, for no artist resembles more closely that prince of painting, by the judgment and grandeur of his compositions, by the art of casting drapery and arranging the folds of it with elegance and simplicity. Like Raphael, he possessed the skill of varying the attitudes of his heads, according to the condition, age and character of the personages; like him, he was able to depict the affections of the soul; and like him too he was deficient in that vigorous tone of colouring and that perfect skill in clare-obscure, which were attributes of the Venetian and Flemish schools; but his design was wanting in that extreme purity which forms the chief merit of Raphael.

As Leveque and Taillasson have already remarked, the compositions of Le Sueur are simple and majestic; nothing useless is introduced into them to form contrasts, to create fine assemblages of figures, or to astonish the spectator by the bustle of a theatrical scene; his paintings are composed and designed with so much taste that one might believe them to be not merely the work of art; they appear so real that they seem to be taken after nature. What Le Sueur wanted to give to his talents the full developement of which they were susceptible, was to have had, like Le Brun, grand works to execute.

The purity of Le Sueur's morals and the mildness of his disposition acquired him universal esteem; but his talents raised up envious persons against him, whilst his modesty and strict integrity prevented him seeking the support of powerful patrons; he was, however, in favour with M. Lambert de Thorigny, who employed him eleven years in painting different apartments of his mansion. He had scarcely terminated his labours when in the month of May, 1655, he died of a consumption, augmented perhaps by the mortification that might have

been caused him by a former competitor having become his successful rival; this may at least be inferred from the following phrase of Felibien : « His too ardent passion for the art, the thirst of glory, and a too assiduous application to labour, in order to excel other painters who enjoyed a higher reputation, led him to make such great efforts of mind that he soon exhausted all his strength. » It has been erroneously asserted therefore that his days were shortened; and can only be said with truth that the mortification he experienced embittered his life.

Le Sueur was buried at the church of St Etienne-du-Mont. Florent Le Comte gives on the subject of his death an anecdote which he relates with an artlessness that must afford ground for reflection, saying that « Le Brun, impressed with his merit and his virtues, could not refrain from saying, upon learning his death, that *France had lost in him one of the rarest geniuses of Europe*, which, adds Felibien, greatly surprised the pupils of M. Le Brun, who knew that only a week before he feared him more than he loved him. » It is however an error to suppose that malicious men persecuted Le Sueur's reputation to the tomb, by disfiguring several of his pictures in the cloister of the Carthusians; and is more natural to conclude that ignorant and mischierous persons spoiled these valuable paintings, as it happens so frequently that we see the statues which adorn the public gardens mutilated by their hands.

Le Sueur, who would have exerted so much influence upon the French school if his life had been prolonged, formed no other pupils than his three brothers, Pierre, Philippe and Antoine Le Sueur, who acquired no celebrity, and Thomas Gouslay, his brother-in-law, who assisted him with several of his pictures.

The number of engravings taken from his compositions are upwards of one hundred and twelve; Gerard and Benoit Audran, Etienne and Bernard Picard, Fr. Chauveau; Duchange, Duflos, Bartholozzi, Audouin, R. U. Massard, and Henri Laurent are the principal engravers who laboured after him.

CHARLES LE BRUN.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

CHARLES LE BRUN.

Les grands siècles semblent faire éclore à la fois de grands génies dans tous les genres. C'est ainsi que nous voyons apparaître Apelle en même temps qu'Alexandre, Raphaël sous le pontificat de Léon X, et Le Brun sous le règne de Louis XIV. Ce grand peintre eut par la suite à retracer l'histoire du héros de son siècle et il s'en acquitta d'une manière tout-à-fait remarquable.

Charles Le Brun naquit à Paris en 1619. Son père était sculpteur et sa mère était la fille de Lebé, célèbre maître d'écriture. Dès son plus jeune âge Le Brun montra des dispositions pour le dessin ; il avait à peine quatre ans qu'on le voyait prendre des charbons dans le foyer et dessiner par terre les objets qu'il avait vus de façon à les faire reconnaître des spectateurs. Son père, profitant de dispositions si heureuses, lui mit fort jeune le crayon et l'ébauchoir à la main ; aussi dès l'âge de neuf ans Charles Le Brun avait modelé des mascarons, des aigles, des griffons ; il sculpta même un petit Bacchus en bois qui fut conservé et moulé par la suite. Le père, chargé de faire différens ouvrages de sculpture dans l'hô-

tel Séguier, menait souvent son fils avec lui. C'est ainsi que le chancelier eut l'occasion d'apercevoir le génie précoce d'un enfant dont la figure prévenait en sa faveur.

Pour lui donner les moyens de se développer plus rapidement, il le plaça dans l'atelier de Vouet, le peintre de cette époque qui avait le plus de réputation et les travaux les plus importans. Le Brun alla ensuite étudier à Fontainebleau où se trouvaient alors les plus beaux tableaux du roi on dit même qu'il y fit, de la grande Sainte-Famille de Raphaël, une petite copie très-remarquable. A quinze ans il fit le portrait de son oncle, puis celui de son père, tenant dans la main une petite statue. Il causa une nouvelle surprise lorsqu'à vingt-deux ans il fit voir des tableaux de sa composition tels que Hercule assommant les chevaux de Diomède. Poussin prédit alors que l'auteur illustrerait son siècle.

L'académie royale de peinture n'existait pas encore, mais il y avait parmi les corps de métiers, une communauté des *maîtres-peintres* sous le nom d'Académie de Saint-Luc. Lebrun fit pour cette confrérie le tableau de saint Jean prêt à être plongé dans l'huile bouillante. C'est alors, en 1642, que le chancelier Séguier, voulant donner plus d'essor au génie de son protégé, lui fit une pension avec laquelle il pût aller étudier à Rome, et le recommanda fortement à Poussin et au cardinal Barberini, neveu du Pape. Les conseils que Le Brun reçut du Poussin eurent une heureuse influence sur son talent. Quoiqu'il ne puisse être considéré comme élève de ce peintre célèbre, cependant il lui doit une partie de sa gloire, puisque c'est d'après son avis qu'il étudia les monuments de l'antiquité, les usages et les habillemens des anciens, leurs exercices, leurs combats et leurs triomphes. Il exposa alors à Rome deux tableaux qui furent très goûtés, Mutius Scévola, et Horatius Coclès.

Charles Le Brun revint à Paris en 1647, et n'y trouva d'autre émule que le célèbre Le Sueur. Plus actif et plus protégé que

lui, Le Brun fut chargé par la communauté des orfévres de faire, pour la cathédrale de Paris, le tableau qu'ils offraient chaque année à cette église et que l'on désigne ordinairement, sous le nom de *Mai de Notre-Dame*.

Cette même année fut aussi remarquable pour l'histoire des beaux-arts, qu'elle est honorable pour le peintre Le Brun, qui alors, avec l'appui du chancelier Séguier, parvint à démontrer la nécessité d'établir une *Académie de peinture*. Elle fut en effet fondée par le roi en janvier 1648. Parmi les académiciens, douze anciens devaient être chargés de professer : l'un d'eux naturellement devait être Charles Le Brun. Lorsqu'il fallut leur assigner un rang entre eux, par une singularité fort remarquable, le sort désigna ce peintre en premier.

Ne pouvant faire la récapitulation de tous les ouvrages de Le Brun, nous nous contenterons de donner les plus remarquables, et nous citerons d'abord le serpent d'airain, qu'il fit alors pour les religieux de Picpus; saint Jean écrivant l'Apocalypse, pour le collége Beauvais, et maintenant au Musée; les Saintes Familles dites le *Benedicite* et le silence. Cette dernière a été publiée sous le n°. 515. Il fit pour le couvent du Val-de-Grâce, cette célèbre Magdeleine pénitente, dans laquelle on a voulu voir les traits de madame de La Vallière, ce qui n'est pas exact, ainsi que nous l'avons déjà dit, lorsque nous avons parlé de ce tableau sous le n°. 287; puis le repas de Jésus-Christ chez Simon le pharisien, tableau qui en 1815 fut livré aux commissaires des puissances étrangères, en échange du magnifique tableau des noces de Cana par Paul Veronèse.

Le Brun fit aussi des portraits parmi lesquels on remarque ceux du président de Bellièvre et du célèbre amateur Jabach.

Après avoir fait un grand nombre de tableaux de chevalet, Le Brun devait désirer de s'exercer dans ces vastes compositions nommées en Italie grandes-machines. Il en trouva l'oc-

casion au séminaire de Saint-Sulpice où il peignit dans la voute le couronnement de la Vierge, et à l'hôtel du président Lambert, où la galerie contient l'histoire d'Hercule dont nous avons donné des fragmens sous les nos. 635 et 689.

Appelé ensuite à Vaux-le-Vicomte par le surintendant Fouquet, il y laissa de nombreuses traces de son talent et reçut en récompense, indépendamment du prix de ses travaux, une pension de douze mille francs, qu'il perdit à la disgrâce de ce ministre, mais qui lui fut rendue plus tard, par le Roi, lorsqu'il eût été chargé par Colbert d'embellir la chapelle de Sceaux et le pavillon des Bains.

La Cour ayant eu occasion de juger des talens de Le Brun dans les fêtes brillantes qu'il dirigea à Vaux-le-Vicomte, le cardinal Mazarin le fit appeler par la reine Anne d'Autriche, et, d'après le récit d'un songe qu'elle avait eu, il fit pour elle un tableau désigné sous le nom de Christ aux anges, et connu par la belle gravure d'Edelinck.

En 1661 le roi étant à Fontainebleau dit à Le Brun que, voulant avoir un tableau de lui, il lui laissait le choix du sujet. Il le fit dans le château même, et peignit, souvent sous les yeux du roi, le tableau de la famille de Darius. C'est de ce moment que date la plus grande gloire du peintre. La vue de ce beau tableau acheva de déterminer le Roi déjà prévenu en sa faveur. Le monarque le regarda dès lors comme l'homme le plus capable de conduire les vastes projets qu'il avait conçus, pour l'embellissement des maisons royales. Il lui accorda des lettres de noblesse, lui donna son portrait enrichi de diamans, puis en 1662 le nomma son premier peintre. Colbert étant alors surintendant des bâtimens, c'est à Le Brun qu'il donna la conduite de tous les ouvrages de peinture et de sculpture, la direction de la manufacture des Gobelins, où l'on faisait alors non-seulement des tapisseries, mais encore de belles pièces d'orfévrerie, des vases, des candélabres et de beaux meubles.

Le Roi allant en Flandre en 1662, il voulut que Le Brun fût du voyage afin de voir les entrées triomphantes de la Reine dans les villes conquises. A son retour il eut la direction du brillant carrousel, donné dans la grande place qui en a conservé le nom. Il acheva aussi de traiter l'histoire d'Alexandre dans ces grandes et sublimes compositions que nous avons donnés sous les nos. 478, 484, 491, 496 et 503, et qui ont été si bien gravés par Gérard Audran.

En 1664, Le Brun fut chargé des peintures et décorations du grand escalier des appartemens de Versailles, de celles des Tuileries, de la galerie d'Apollon au Louvre. Les peintures de cette voûte ne furent pas terminées, mais on en connaît les compositions par les gravures de Saint-André.

En 1667 Colbert vint à l'Académie de peinture faire la première distribution des prix fondés par le Roi. Il engagea l'Académie à avoir des conférences sur l'art. Le Brun fut le premier à les ouvrir par deux discours l'un sur le Saint-Michel de Raphaël, l'autre sur la Manne du Poussin. Il lut aussi des dissertations sur le coloris, sur le rapport entre la physionomie de l'homme et celle des animaux, et enfin sur les passions. Ces deux derniers ouvrages étaient accompagnés de dessins qui ont été gravés.

Le chancelier Séguier étant mort en 1672, l'Académie, dont il avait été le protecteur et le fondateur, voulut donner un témoignage public de sa douleur en faisant faire un service solennel dans l'église de l'Oratoire; Le Brun, voulant aussi acquitter la dette de sa reconnaissance personnelle, se chargea de diriger cette fête funèbre, dont les magnifiques décorations occupaient l'église entière et dans lesquelles se trouvaient placés quatorze tableaux où Le Brun retraça les principaux faits de la vie de l'illustre défunt.

Le Brun, déjà si célèbre, acquit une nouvelle renommée par la peinture de la grande galerie de Versailles, où il représenta l'histoire de Louis XIV depuis 1661 jusqu'en 1678.

Ce grand et beau travail fut justement admiré. Cependant il trouva aussi des critiques, qui prétendirent qu'il avait eu tort de traiter d'une manière allégorique l'histoire du roi, ou au moins qu'il aurait dû y mettre plus de clarté. Ces peintures étaient, selon eux, si peu intelligibles, que l'on avait été forcé pour les faire comprendre de placer des inscriptions au bas de chaque sujet.

Ces observations, présentées sans importance, acquirent un degré de méchanceté, lorsqu'après la mort de Colbert on crut que le premier peintre, n'ayant plus de protecteur auprès du roi, deviendrait plus facile à attaquer. On ne peut même se dispenser de dire que ces sarcasmes, répétés par les amis de Mignard, pouvaient bien avoir la jalousie pour base.

De semblables critiques n'empêchèrent pas Le Brun d'être estimé dans toute l'Europe; il reçut un témoignage bien flatteur de l'Académie de Saint-Luc à Rome, qui en 1676 le nomma son *Prince*, dérogeant ainsi à ses statuts, qui exigeaient la résidence à Rome, du chef de l'académie.

Charles Le Brun était en possession de donner les idées de tout ce qui se faisait dans les arts. C'est à lui que Colbert demanda le dessin de la chaire de Saint-Eustache. A la mort de cet illustre ministre il donna la composition de son tombeau, exécuté par Coisevox et Tuby. C'est lui aussi qui composa le tombeau, qu'il fit élever à sa mère, dans l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnais.

Ayant terminé les peintures de la grande galerie de Versailles, il ne quitta pas encore le pinceau et fit pour le ro plusieurs tableaux. En 1685 il présenta au Roi son portement de croix, et Moïse défendant les filles de Jéthro. Ces morceaux furent trouvés admirables; on les vantait à l'égal de ceux du Poussin. Le Roi, pour honorer la mémoire du peintre mort vingt ans auparavant, dit que les bons tableaux semblaient encore acquérir du prix après la mort de leur auteur,

puis se tournant vers Le Brun, il ajouta : « Pourtant ne vous pressez pas de mourir, je vous estime dès à présent autant que pourra le faire la postérité. »

Avant de terminer sa carrière, Le Brun fit encore un Calvaire et l'entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem, puis une Nativité qu'il venait à peine de finir, lorsqu'il fut surpris par la maladie dont il mourut le 12 février 1690.

Nous ne pouvons mieux terminer cette notice, qu'en rapportant l'opinion émise par Taillasson, sur le talent de Le Brun : « Rapide comme les armées de Turenne et de Condé, sa noble imagination a couvert les voûtes des palais de Louis XIV des représentations pompeuses de ses conquêtes. Par l'abondance des pensées, par des allégories pleines d'esprit, de clarté et de noblesse, il a montré dans ces immenses travaux toute l'étendue et toute la richesse de son génie. Cette abondance et cette richesse sont les principaux caractères de son originalité. Il fut dans sa jeunesse jeté par les destinées au milieu des palais des rois, et son esprit, exalté par l'éclat d'une cour fastueuse, en prit de bonne heure l'orgueilleuse physionomie qui, empreinte dans tous ses ouvrages, fait encore un de ses caractères distinctifs. Ses ordonnances sont grandes et faciles ; jamais des lignes désagréables n'y fatiguent les yeux, mais on n'y trouve jamais cette intéressante simplicité qui touche : elles excitent l'admiration, l'étonnement, et cette sorte de plaisir que l'on éprouve en voyant de grands spectacles, des choses extraordinaires, des cérémonies magnifiques, des marches triomphales. Il semble qu'il se plaisait particulièrement à peindre tout ce que Louis XIV aimait à voir. Ses groupes sont disposés aisément, noblement ; ils présentent toujours de belles lignes et de grands effets ; ses figures sont bien ajustées ; il ne se piquait pas d'une scrupuleuse exactitude dans le costume, mais il ne l'ignorait pas, et il n'en prenait que ce qui convenait à son goût. Quoiqu'il y ait un peu de lourdeur dans l'exécution de ses draperies,

et dans leurs agencemens, elles sont toujours jetées d'une manière grande, riche et tout-à-fait à lui. Son dessin est savant, il a de la correction, de l'originalité; les formes en sont nobles; mais on leur reproche avec raison d'être un peu lourdes, et elles n'ont pas tout l'intérêt et toute la variété de la nature. Sans doute occupé de tant d'ouvrages à la fois, il n'avait pas le temps de la consulter assez. Semblable aux conquérans qu'il a peints, son génie ambitieux et infatigable voulait envahir tous les travaux; n'en trouvant pas encore assez de ceux dont il était chargé, et dont tout autre eût été accablé. Sa couleur n'est pas ce qui fait sa célébrité, elle est cependant souvent très-belle, toujours vigoureuse et harmonieuse. »

Les tableaux de Le Brun sont si nombreux que l'on ne pourrait en donner exactement le nombre; cependant on peut dire qu'ils passent le nombre de quatre cent et que plusieurs sont d'immenses compositions. Il a gravé à l'eau-forte trois pièces qui n'offrent pas un grand intérêt.

Parmi ses élèves on remarque principalement, Verdier, Houasse, Lefebvre, Vivien, La Fosse et Claude Audran, neveu du célèbre graveur Gérard Audran.

Les pièces gravées d'après Le Brun passent le nombre de 800 pièces. Les principaux graveurs qui ont travaillé d'après lui, sont Gérard, Benoît et Jean Audran, Edelinck, Poilly, Picart, Leclerc, Boulanger, Chauveau, Lenfant, Saint-André, Surugue et Desplaces.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE OF CHARLES LE BRUN.

Remarkable ages seem to bring forth at the same time remarkable geniuses in every department. Thus we see an Apelles appear with an Alexander; a Raphael under the Pontificate of a Leo X, and a Le Brun under the reign of a Lewis XIV. This great painter subsequently had to delineate the history of the hero of the age, and he acquitted himself of his task in a very peculiar manner.

Charles Le Brun was born at Paris, in 1619. His father was a sculptor, and his mother was the daughter of Lebé, a famous writing master. From his earliest infancy, Le Brun displayed an inclination for Drawing: he was scarcely four years old that he was seen to take charcoal from the hearth and to draw on the floor the various objects he had seen, so as to be recognized by the beholder. His father, taking advantage of such happy inclinations, soon put a pencil and a chisel into his hands, and Charles Le Brun, when nine years old had already modelled Masks, Eagles, and Griffins: he even sculptured in wood a small Bacchus which was preserved and afterwards cast. His father being commissioned to execute

several works in sculpture, for the Hotel Seguier, often took his son there. It was thus the Chancellor had the opportunity of perceiving the precocious genius of a child whose very countenance spoke in his favour.

To give him the means of more quickly developing his talent, he placed him in Vouet's Atelier, the painter, at that period, most in vogue, and who conducted the most important works. Le Brun afterwards went to study at Fontainebleau where then were the King's finest pictures: it is even said that he did there a most remarkable copy from Raphael's great Holy Family. When fifteen years old, he did his uncle's portrait, and his father's, holding a small statue in his hand. He excited fresh surprise when, at the age of twenty-two, he showed some pictures of his composition, such as Hercules felling Diomedes' horses: Poussin then predicted that this youthful artist would be an ornament to the age.

The Royal Academy of Painting was not yet in existence; but there was amongst the Companies of handicraftsmen, a Society of Master Painters, under the name of the Academy of St. Luke. Le Brun executed for this Company a St. John on the point of being plunged in boiling oil. It was then, in 1642, that the Chancellor Seguier willing to give more expanse to his *protégé's* genius, settled an income on him, to enable him to go to Rome to study, and strongly recommended him to Poussin, and to Cardinal Barbarini, the Pope's nephew. The counsels Le Brun received from Poussin had the happiest influence over his talent. Although he cannot be considered as a pupil of that celebrated painter, yet he is indebted to him for a part of his glory, as it was by his advice that he studied the Monuments of Antiquity, the customs and dresses of the ancients, their exercises, their combats, and their triumphs. He then exhibited in Rome two pictures which were much admired, Mutius Scævola, and Horatius Cocles.

Charles Le Brun returned to Paris, in 1647, and found

there no other competitor than the celebrated Le Sueur. More active and better protected than the latter, Le Brun was commissioned by the Company of Goldsmiths to execute, for the Paris Cathedral, the picture which they annually presented to that Church, and usually called the *Mai de Notre-Dame*.

The same year was also as remarkable for the History of the Fine Arts, as it was honorable for the painter Le Brun, who, now supported by the Chancellor Seguier, succeeded in proving the necessity of establishing an Academy of Painting. It was therefore founded by the King, in January 1648. Amongst the Academicians twelve Elders were to lecture; and of course Charles Le Brun was to be one of them. When their respective places were to be assigned to them, by a singular coincidence, chance named this painter the first.

As we cannot enumerate all Le Brun's works, we must content ourselves by mentioning the most famous: we shall name the Brazen Serpent which he did for the Monks of Picpus; St. John writing the Apocalypse, for the College of Beauvais, now in the Museum; the Holy Family, called *Benedicite*, and Silence, published in this work under n°. 515; he did for the Convent of the Val-de-Grâce, his celebrated Penitent Magdalene, which some persons have persuaded themselves resembled Madame de la Vallière, this however is an error, as we have already stated, when speaking of that picture under n°. 287; the Repast of Jesus-Christ at Simon's, the Pharisee; this last picture was, in 1815, given up to the Allied Powers, in exchange for the magnificent picture of the Marriage at Cana, by Paul Veronese.

Le Brun also did some portraits, amongst which are distinguished those of the President Bellièvre and of the famous amateur Jabach.

Having now executed a great number of easel pictures, Le Brun naturally wished to exercise himself in those vast compositions, named in Italy, grand machinery. An oppor-

tunity soon presented itself to him, as he was commissioned to paint for the vaulted ceiling of the Seminary of S^t^. Sulpice, the Crowning of the Holy Virgi ; and, in the President Lambert's hotel, the Story of Hercules, fragments of which we have given under n^os^. 635 and 689.

Being afterwards invited by the Superintendant Fouquet to Vaux-le-Vicomte, he left there numerous marks of his talent, and received, as a reward, independently of the price of his works, an annual income of twelve thousand franks (L. 500), which he lost, when the Minister fell into disgrace: but later it was restored to him by the King, when commissioned by Colbert to embellish the Chapel of Sceaux, and the Pavillon of the Baths.

The Court having had a specimen of Le Brun's talents in the splendid Fêtes which he directed at Vaux-le-Vicomte, Cardinal Mazarin caused him to be presented to Queen Anne of Austria, and having heard the particulars of a dream that she had had, he did for her a picture designated under the name of the *Christ aux Anges*, and known by Edelinck's beautiful engraving of it.

En 1661, the King said to Le Brun, that wishing to have one of his pictures, he left him the choice of the subject. He chose the Family of Darius: it was executed, even in the Palace, Le Brun often working at it in the King's presence. The painter's zenith dates from this instant: the sight of that beautiful picture completely determined the King in his favour, who was already greatly taken with him. The monarch from that time considered him as the man best capable to direct the vast projects he had conceived for the embellishment of the Royal Residences. Colbert being Superintendant of the Public Buildings gave Le Brun the direction of the Manufactory of the Gobelins, where, not only tapistries were wrought, but also beautiful specimens of jewellery, vases, candelabras, and magnificent household furniture.

The King going into Flanders, in 1662, wished Le Brun to accompany him, that he might see the triumphal entries of the Queen in the conquered towns. On his return to Paris he had the direction of the brilliant Joust given in the Great Square, which has preserved the French appellation, *Carrousel*, to the present day. He also completed the history of Alexander in those grand and sublime compositions which we have given under n^os^. 478, 484, 491, 496 and 508, and so cleverly engraved by Gerard Audran.

In 1664, Le Brun was charged with the painting and decorations of the Grand Staircase of the apartments at Versailles, and with those of the Tuileries, and of the Apollo Gallery in the Louvre. The paintings of the last vaulted ceiling were not finished, but the compositions are known by Saint-André's engravings.

In 1667 Colbert visited the Academy of Painting, to make the first distribution of the Prizes, founded by the King: he invited the Academy to hold conferences on Art. Le Brun was the first to open them by two discourses, one on the S^t^. Michael of Raphael, the other on the Manna of Poussin. He also read Dissertations on Colouring, on the analogy between the countenance of Man and that of Animals, and on the Passions. These two last works were accompanied with designs which have been engraved.

The Chancellor Seguier being dead, in 1672, the Academy, of which he had been the patron and founder, wished to give a public testimony of their grief, by having a solemn service performed in the church of the Oratoire. Le Brun wishing also to acquit himself of his debt of personal gratitude, undertook to direct this funereal ceremony, whose magnificent decorations occupied the whole church, and amongst which were fourteen pictures, wherein Le Brun had depicted the principal features of the life of the illustrious personage deceased.

Le Brun, already so renowned, acquired fresh fame by painting the Grand Gallery at Versailles, in which he represented the history of Lewis XIV, from 1661 to 1678. This extensive and beautiful work was justly admired. Nevertheless there were critics who pretended that he was wrong to treat the history of the King allegorically, or that he ought at least to have rendered the subjects clearer. According to them the pictures were so little intelligible, that it had been from necessity, in order to have them understood, that inscriptions had been placed below each.

These observations, offered cursorily, acquired a degree of bitterness, when, after Colbert's death, it was thought the first painter no longer having a patron near the King's person, might the more easily be assailed. It cannot even be denied that these sarcasms repeated by Mignard's friends, might be founded in jealousy.

Such criticisms dit not however prevent Le Brun from being admired throughout Europe. He received a very flattering testimony from the Academy of S^{t}. Luke, at Rome, who, in 1676, named him their *Prince*, thus deviating from their statutes, which required the chief of the Academy to reside there.

Charles Le Brun was able to give ideas on all that was to be done in the Arts. Colbert applied to him for a design of the pulpit of S^{t}. Eustache. After the death of that illustrious Minister, he gave the composition of his tomb, executed by Coisevox and Tuby. It was he also who invented the tomb that he raised to his mother, in the church of S^{t}. Nicolas-du-Chardonnais.

Having finished the paintings of the Grand Gallery of Versailles, he did not put his pencil aside, but painted several other pictures. In 1685 he presented the King with his Bearing of the Cross, and Moses defending the Daughters of Jethro. These performances were declared admi-

rable, and were proclaimed equal to Poussin's. The King, praising this painter, who had been dead twenty years, said that good pictures seemed to acquire a greater value after the death of their authors, and turning towards Le Brun, added : « Yet do not hurry yourself to die, I esteem you quite as much as posterity ever will be able. »

Before ending his career, Le Brun executed a Calvary, and Christ's Entry into Jerusalem, also a Nativity, which he had scarcely finished, when he was overtaken by the disorder of which he died, February 12, 1690.

We cannot better terminate this Notice than by transcribing Taillasson's opinion on Le Brun's talent : « Rapid as the armies of Turenne and of Condé, his noble imagination has covered the vaulted ceilings of the Palaces of Lewis XIV, with representations glorious as the conquests. By the abundance of his thoughts, by his allegories full of mind, of perspicuity, and of grandeur, he has displayed in those immense performances, all the extent and richness of his genius. This abundance and richness are the principal characteristics of his originality. In his youth he was thrown by fate amidst the Palaces of Kings, and his mind, excited by the splendour of a stately court, early imbibed its loftiness, which, imprinted in all his works, constitutes also one of his distinguishing characteristics. His compositions are grand and easy; no disagreeable lines ever weary the eye; but that interesting simplicity which excites the feelings, is never found in them: they excite admiration, astonishment, and that kind of pleasure felt when viewing pageants, extraordinary objects, magnificent ceremonies, or triumphal marches. It appears that he particularly delighted in painting all that Lewis XIV was fond of seeing. His groups are disposed with ease, with grandeur; they always present fine lines and grand effects; his figures are well arranged; he did not care about scrupulously following costumes, and

he was not ignorant of, it only attending to them as far as suited his taste. Although there is a little heaviness in the execution of his draperies and in their arrangement, still they are always cast in a grand and rich manner, peculiarly his own. His drawing is learned, correct, and original; his forms are noble, but they are justly reproached with being rather heavy, and they have not all the interest and variety of Nature. No doubt, taken up with so many works together, he had not sufficient time to consult her. Similar to the conquerors whom he has delineated, his ambitious and indefatigable genius wished to embrace all kinds of works; not satisfied with those he had, and which would have overwhelmed any other individual. His colouring is not what has established his celebrity, yet it often is very beautiful, and is always strong and harmonious.

Le Brun's pictures are so numerous that the number cannot be exactly stated: yet it may be asserted that they exceed four hundred, several are immense compositions. He has etched three subjects, but they offer little interest.

Amongst his pupils are principally distinguished, Verdier, Houasse, Lefebvre, Vivien, Lafosse, and Claude Audran, a nephew of the famous engraver Gerard Audran.

The subjects engraved after Le Brun exceed 800 in number. The principal engravers who have worked after him are Gerard, Benoit, and Jean Audran; Edelinck; Poilly; Picart, Leclerc; Boulanger; Chauveau; Lenfant; Saint-André; Surugue, and Desplaces.

Jouvenet pinx.

JEAN JOUVENET.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

JEAN JOUVENET.

Si l'école française se glorifie de compter parmi ses peintres Nicolas Poussin, Eustache Le Sueur et Charles Le Brun, elle peut encore s'enorgueillir du talent de Jean Jouvenet. Cet artiste qui, comme Le Sueur, ne vit jamais l'Italie, naquit à Rouen en 1647, et non en 1644 comme l'ont écrit plusieurs auteurs. Élève de son oncle Laurent Jouvenet, il le surpassa bientôt, ainsi que son aïeul Noël Jouvenet, qui avait donné les premières leçons à Poussin. Jean Jouvenet vint à Paris à l'âge de 17 ans, et ne prit alors d'autres leçons que celles qu'il puisa dans l'étude de la nature; aussi son talent, entièrement original, ne tient-il en rien de ceux des autres maîtres.

On ne connaît rien de ce qu'il fit d'abord à Paris; le premier ouvrage dont on ait conservé le souvenir est la guérison du paralytique. Ce tableau, l'un des *Mais* de Notre-Dame, fut présenté à l'église en 1673, par les orfèvres Delafosse et Duhamel. Le peintre n'avait que 25 ans, et l'on trouve dans son tableau une composition hardie et une couleur vigoureuse. Un semblable début frappa tous les esprits et fit appeler l'auteur, en 1675, à l'Académie royale, où il fut présenté par Charles Le Brun. Jouvenet fit alors pour sa réception un tableau représentant Esther devant Assuérus.

Chargé ensuite de décorer les appartemens de l'hôtel de Saint-Pouange, Jouvenet y fit trois plafonds et deux tableaux. Dans le premier, on voyait Vénus recevant la déesse Flore; dans l'autre, Apollon et les Muses avec Hercule; le troisième représentait Diane disparaissant au lever du Soleil et regardant Endymion, prêt à se réveiller au point du jour. Il entreprit ensuite, pour l'abbaye de Saint-Martin-des-Champs à Paris, les grands tableaux qui firent connaître toute la force de son talent. Désignés habituellement sous la dénomination des *quatre Jouvenet*, ces vastes compositions, publiées dans ce Musée, représentent la Résurrection de Lazare, n°. 394; le Repas de Simon, n°. 406; les Vendeurs chassés du Temple, n°. 410 et la Pêche miraculeuse, n°. 411. Ces tableaux, justement admirés, donnèrent cependant lieu à un procès entre le peintre et les religieux. Ceux-ci, peu flattés d'avoir de si beaux tableaux dans leur abbaye, se prétendaient en droit de ne pas les recevoir, parce qu'ils avaient chargé l'artiste de représenter la vie de saint Benoît, leur patron. Jouvenet, dans sa défense en présence des juges, dit ingénument au procureur du couvent : « J'ai dessiné sur une grande toile plusieurs scènes de l'illustre saint Benoît entouré de ses religieux, mais cela ne pouvait réussir en peinture. Que pouvais-je faire, dans une composition, de trente sacs à charbon comme celui que vous portez. » Les juges ne purent s'empêcher de rire de cette repartie, et Jouvenet gagna sa cause. Louis XIV, curieux de savoir si en effet les religieux avaient raison de refuser les tableaux de Jouvenet, les fit apporter à Trianon; il en fut si content qu'il ordonna au peintre d'en faire des copies pour servir de modèles à la manufacture des Gobelins.

En 1690 l'abbé de Saint-Riquier voulut faire faire un tableau du roi touchant les écrouelles au moment de son sacre. Il ouvrit entre les meilleurs peintres de cette époque un concours dont le prix était une médaille de 200 fr. Jou-

venet ayant remporté le prix, fut chargé de l'exécution.

Quelques années après, en 1694, Jouvenet alla à Rennes pour peindre le plafond de la chambre du conseil, au parlement : cette grande composition représente l'Innocence poursuivie par le Mensonge, et se réfugiant dans les bras de la Justice. Le roi, pour récompenser le mérite du peintre, lui accorda une pension de 1200 fr. L'année suivante Jouvenet peignit en quarante-cinq jours le plafond d'une galerie de 40 pieds, dans l'appartement de M. de La Motte-Piquet, greffier du parlement de Bretagne.

De retour à Paris il s'occupa de faire pour le maître-autel de l'église des Jésuites à Rennes, une adoration des Mages; une annonciation pour l'une des chapelles de la même église; un Christ au Jardin des Oliviers pour la paroisse de Saint-Étienne. Vers le même temps il peignit, pour le couvent des Capucines à Paris, cette célèbre descente de croix qui peut être mise en parallèle avec celles de Daniel de Volterre et de Rubens. Il fit aussi pour le chœur des Chartreux un tableau représentant Jésus-Christ au bord du lac de Génésareth.

Jouvenet fut chargé en 1701 de peindre à fresque les douze apôtres dans le bas de la coupole des Invalides; ces figures ont 14 pieds de proportion. On en voit les esquisses au Musée de Rouen. La manière dont il s'acquitta de ce travail engagea le roi à le charger de refaire les peintures de la chapelle Saint-Ambroise, mal exécutées par le peintre Poërson, mais Jouvenet ne voulut pas faire cette peine à un confrère; il eut en place la voûte de la tribune du roi, à la chapelle de Versailles, où il peignit la descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Le roi, voulant donner à l'artiste une nouvelle preuve de sa satisfaction, augmenta sa pension de 500 fr. et donna ordre, en 1709, au duc d'Antin d'envoyer Jouvenet en Italie; mais une attaque de goutte retint alors le peintre à Paris, et, la vieillesse arrivant, il ne put exécuter ce projet.

Le Musée de Rouen possède le portrait de Jouvenet, peint

par lui-même. On admire aussi dans ce même Musée la mort de St. François, et l'on place ce tableau parmi les plus belles productions de l'artiste. En 1713 Jouvenet fut surpris par une terrible attaque d'apoplexie, et resta paralysé du bras droit jusqu'à la fin de ses jours; cependant, toujours actif, il essaya de prendre le pinceau de la main gauche, et fit le plafond de la chambre des enquêtes au parlement de Rouen. Cette composition allégorique ressemble à celle faite précédemment pour le parlement de Rennes. Il fit aussi pour l'église de Notre-Dame de Paris ce tableau du Magnificat, qui acquit tant de célébrité, par la singularité d'avoir été peint de la main gauche, et comme étant le dernier ouvrage de l'auteur. Jouvenet eut à peine le temps d'y mettre la dernière main, et mourut en 1717, âgé de 78 ans.

De mœurs douces et d'un esprit enjoué, Jouvenet fut aimé généralement : il perdit de bonne heure sa femme et n'eut pas de fils; mais il eut pour élèves ses neveux François Jouvenet et Restout.

Jean Jouvenet n'excite plus l'enthousiasme que l'on eut de son vivant; mais il mérite toujours d'être estimé. Ses ouvrages sont pleins d'énergie, l'exécution en est facile; ses compositions se font remarquer par un bel ensemble, de beaux contrastes et de grands effets de lumière; mais son dessin manque de noblesse, sa couleur, quoique vigoureuse, n'a pas assez de variété, et tombe souvent dans le jaunâtre. Sa manière de draper est originale, et ses compositions sont enrichies ordinairement d'une belle architecture. Taillasson, en parlant de Jouvenet, dit avec raison qu'il est à Poussin, et à Le Sueur, ce que Crébillon est à Corneille et à Racine.

Les tableaux de Jouvenet sont au nombre de plus de 80; les graveurs qui ont travaillé d'après ses tableaux sont Drevet, Deplaces, J. Audran, Duchange, Thomassin et Cochin.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE

OF

JEAN JOUVENET.

If the French School is proud of reckoning amongst its painters, Nicolas Poussin, Eustache Le Sueur, and Charles Le Brun, it may also boast of the talent of Jean Jouvenet. This artist who, like Le Sueur, never saw Italy, was born at Rouen in 1647, and not in 1644, as several authors have advanced. A pupil of his uncle Laurent Jouvenet, he soon surpassed him and also his grand father, Noël Jouvenet, who had given the first lessons to Poussin. Jean Jouvenet came to Paris when seventeen years old, and took no other lessons than those he gathered from Nature : thus, his entirely original talent is in no manner connected with that of other masters.

Nothing is known of what he at first did at Paris : and the earliest production, of which any knowledge has been preserved is the Curing of the Paralytic. This picture, one of the *Mais* of Notre-Dame was presented to that Church, in 1673, by the Goldsmiths Dalafosse and Duhamel. The painter was then but 25 years old, and his composition offers a bold and vigorous colouring. Such a beginning struck every one, and caused the artist to be, in 1675, elected a member of the Royal Academy, to which he was presented by Charles Le Brun. Jouvenet then did for his reception a picture representing Esther before Ahasuerus.

Being afterwards commissioned to decorate the Rooms of the Hotel St. Pouange, Jouvenet did in them three ceilings, and two pictures : in the first was Venus receiving the goddess Flora ; in the other Apollo and the Muses wth Hercules; the third represented Diana retiring at the rising of the sun and looking at Endymion on the point of awaking at the break of dawn. He subsequently undertook for the Abbey of St. Martin-des-Champs at Paris, the large pictures which displayed all the strength of his talent. These immense compositions generally called the *Four Jouvenets*, have been published in this work, and represent the Resurrection of Lazarus, n° 394; the Repast at Simon's the Pharisee, n° 406; the Traders chased from the Temple, n°. 410; and the Miraculous Draught of Fishes, n°. 411 These pictures, so justly admired, occasioned however a law-suit between the painter and the Friars. The latter feeling but little flattered to have such fine paintings in their Abbey, pretended to have the right to refuse receiving them, as they had commissioned the artist to represent the Life of St. Benedict, their patron. Jouvenet in his defense before the Judges, frankly said to the Convent's Advocate. « I drew upon a large canvas, several scenes of the illustrious St. Benedict surrounded by his followers, but this could not succeed in painting. What could I do in a composition of thirty coal sacks like the one you have there? » The judges could not help smiling at this sally and Jouvenet won the cause. Lewis XIV, wishing to know if really the Friars were at all founded in their refusal, had Jouvenet's pictures brought to Trianon; he was so pleased that he ordered the painter to make copies of them to serve as models for the Manufactory of the Gobelins.

In 1690 the Abbot of St. Riquier wishing to have a picture representing the King touching for the Evil, at the moment of his consecration, opened a competition for the best painter of that time for a prize medal of 200 franks, about L 8.

Jouvenet having won it, he was entrusted with the execution.

A few years later, in 1694, Jouvenet went to Rennes, to paint the ceiling of the Council Chamber in the Parliament House. This great composition represents Innocence pursued by Falsehood taking refuge in the arms of Justice. The King, to reward the painter's talent, granted him a pension of 1200 franks, about L 50. The following year Jouvenet, in forty-five days, painted the ceiling of a 40 feet gallery, in the apartment of M. de la Motte-Piquet, Register keeper to the Parliament of Britanny.

After his return to Paris he set about doing for the high Altar of the jesuit's church at Rennes, an Adoration of the Magi; an Annunciation for one of the chapels of the same church; and a Christ in the garden of olives for the Parish church of St. Etienne. About the same time he painted for the convent of the Capuchins at Paris, that celebrated Descent from the Cross which may be put on a par with those of Daniele de Volterra and of Rubens. He also did for the choir of the Carthusians a picture of Jesus Christ at the lake Genesareth.

In 1702, Jouvenet was commissioned to paint in fresco the twelve Apostles below the cupola of the Invalids; these figures are nearly 15 feet in dimension : the sketches of them are to be seen in the Museum at Rouen. The manner in which he acquitted himself of this work, induced the King to give him, to do over again, the paintings of the chapel of St. Ambroise, ill-executed by the painter Poerson, but Jouvenet was unwilling to offer this affront to a brother artist and he did, in its stead, the vaulted ceiling of the King's pew, in the chapel at Versailles, where he painted the Descent of the Holy Ghost upon the Apostles. The King willing to give the artist another proof of his satisfaction, added 500 franks, or L 20, to his pension, and in 1709, gave orders to the duke d'Antin to

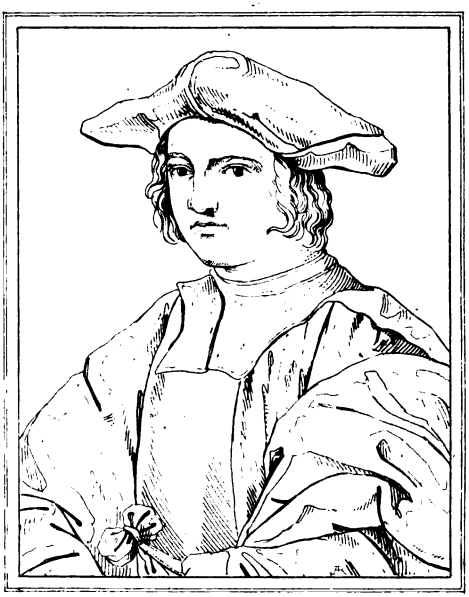
send Jouvenet to Italy; but an attack of the gout detained the artist in Paris, and old age prevented this plan being put into execution.

The Museum of Rouen has the portrait of Jouvenet, painted by himself. The same Museum possesses the death of St. Francis: this picture is ranked among the finest productions of that artist. In 1713 Jouvenet was attacked by a violent stroke of apoplexy, from which, his right arm remained paralysed for the remainder of his days: but ever active, he endeavoured to take up the pencil with his left hand, and did the ceiling of the Chamber of Inquests in the Parliament of Rouen. This allegorical composition is similar to the one he previously did for the Parliament House of Rennes. He also did for the church of Notre-Dame, at Paris, the picture of the Magnificat which acquired so much celebrity from the circumstance of its being painted with the left hand, and from its being Jouvenet's last work: he scarcely had time to give it the finishing touches, dying in 1717, aged 73 years.

Jouvenet was generally beloved, being of mild manners and of a playful mind: he early lost his wife and had no sons; but he had as pupils his nephews, Francis Jouvenet and Restaut.

Jean Jouvenet no longer excites the enthusiasm felt during his life: but he still deserves to be esteemed. His works are full of energy, their execution easy; his compositions are remarkable for a fine general effect, beautiful contrasts, and grand effects of light; but his drawing wants grandeur; his colouring, although strong, has not sufficient variety and often degenerates into a yellowish tinge. His manner of casting his drapery is original, and his compositions usually contain architectural embellishments. In speaking of Jouvenet, Taillasson judiciously says, that he is to Poussin, to Le Sueur, and to Le Brun, what Crebillon is to Corneille and to Racine.

Jouvenet's pictures amount to upwards of 80; the Engravers who have worked after his paintings are Drevet, Deplaces, J. Audran, Duchange, Thomassin, and Cochin.



ANDRÉ VANUCCI DIT ANDRÉ DEL SARTE

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

ANDRÉ VANUCCI,

DIT ANDRÉ DEL SARTE.

PARMI les premiers peintres de l'école florentine, on doit mentionner d'une manière particulière André Vanucci, né à Florence, en 1488, et ordinairement nommé André *del Sarto*, parce qu'il était fils d'un tailleur. Placé d'abord chez un orfévre, le jeune André s'aperçut que la peinture lui offrait plus d'attrait que la ciselure; il abandonna son premier maître pour entrer chez Jean Barille, peintre médiocre, qu'il quitta bientôt aussi pour suivre l'école de Pierre del Cosimo, bon coloriste, mais qui manquait de talent pour la composition et le dessin. André cependant n'en devint pas moins habile; il se mit à copier avec soin les ouvrages de Michel-Ange et de Léonard, ainsi que les grandes fresques de Masaccio et de Ghirlandajo. Il alla ensuite à Rome, et s'y perfectionna encore par la vue des sublimes travaux de Raphaël.

Le premier ouvrage dont André fut chargé, à Florence, est une histoire de saint Jean-Baptiste, qu'il peignit en camaïeux, dans le cloître de la confrérie *del Scalzo*. Ces douze compositions ne furent pas faites à la même époque. En les examinant il est facile de se convaincre combien le peintre acqué-

rait de talent par le travail et l'étude. On peut y voir aussi qu'André avait vu des compositions d'Albert Durer, et qu'il cherchait à imiter les figures et la manière de draper de cet habile peintre.

André Vanucci fut aussi chargé en même temps de peindre, dans le cloître inférieur des frères Servites de l'Annonciade, une suite de tableaux représentant différentes scènes de la vie de saint Philippe de Benizzi. Ces peintures sont extrêmement gracieuses : on trouve encore plus de beautés dans deux tableaux du même peintre, représentant l'Épiphanie et la Naissance de la Vierge. Mais celui qui fit le plus grand honneur à André est une Sainte Famille, ou plutôt un Repos en Égypte, peint au-dessus d'une des portes du grand cloître. Cette composition, souvent désignée sous le nom de la *Madone del Sacco*, est aussi terminée que si elle eût été destinée à orner un cabinet de tableaux. Elle est très-connue par la belle gravure qu'en a donnée Raphaël Morghen. Nous avons eu l'occasion d'en parler dans ce recueil, sous le n°. 619. Quelques personnes prétendent que le sac, sur lequel s'appuie saint Joseph a été mis par le peintre pour rappeler que les religieux du couvent lui avaient donné un sac de blé en paiement de son tableau ; mais, si l'on doit croire cette anecdote, il est bien permis de douter, que le peintre ait voulu exercer une espèce de vengeance contre ceux qui étaient ses bienfaiteurs.

Les connaisseurs se disputèrent bientôt les productions d'André Vanucci, pour orner les églises et les palais ; les marchands transportèrent ses tableaux de chevalet dans les pays étrangers, et surtout en France. Le roi, protecteur éclairé des sciences et des arts, ayant vu un Christ mort, entouré d'anges qui le soutiennent, et dont la douleur est parfaitement exprimée, il désira exercer les talens du peintre florentin, l'appela à sa cour et le chargea d'abord de faire le portrait du jeune dauphin. Il peignit ensuite ce magnifique tableau de la Charité, donné précédemment sous le n°. 655.

Tandis que Vanucci était à Florence, il avait épousé une jeune veuve qu'il aimait depuis long-temps, mais dont le caractère ne répondait pas à la beauté. Son peu de fortune l'avait engagé à la quitter pour venir à Fontainebleau, où il espérait que ses travaux seraient mieux payés qu'en Italie. Mais une telle séparation lui fit bientôt éprouver des regrets : il demanda et obtint la permission de retourner chercher sa femme, avant même d'avoir terminé un saint Jérôme, qu'il peignait pour la duchesse d'Angoulême, mère du roi.

Le peintre offrit de mettre à profit son voyage, en achetant pour le roi des statues et des tableaux ; en conséquence il reçut une somme considérable. Mais, à peine arrivé à Florence, il ne pensa plus qu'à se divertir, et, cédant aux sollicitations de sa femme, il la laissa dépenser en plaisirs l'argent qu'il avait reçu pour faire des acquisitions. André ne tarda pas à sentir sa faute ; il voulut recourir à la clémence du roi, mais malgré ses efforts il ne put rentrer en grâce, et se vit privé de l'espoir d'une fortune dont il avait cru apercevoir la jouissance en France.

Cette faute lui causa beaucoup de chagrin, et depuis il mena une pénible existence, jusqu'au moment où il succomba, atteint d'une maladie contagieuse qui désolait Florence. Il mourut en 1530, âgé de 42 ans, abandonné de cette même femme qui n'avait cessé de contribuer au malheur de sa vie.

Sans avoir égalé Raphaël et le Corrège, André s'est fait remarquer comme dessinateur et comme coloriste ; on lui a pourtant reproché des teintes généralement trop rouges. Ses têtes sont remplies d'expression et de sentiment ; on trouve cependant trop de ressemblance dans ses têtes de Vierge, parce qu'il les a faites presque toutes d'après celle de sa femme, Lucrèce del Fede. Avec tant de talent pour tirer de son propre fonds, André sut aussi s'astreindre à imiter. Il le fit avec une perfection si extraordinaire, qu'ayant fait pour le duc

de Mantoue une copie du portrait de Léon X, par Raphaël; cette copie fut considérée comme l'original, par Jules Romain lui-même, qui y avait travaillé sous les yeux de son maître.

Parmi les élèves d'André Vanucci, on remarque Jacques Pontorme, François Salviati et George Vasari, peintre moins connu par ses tableaux que par les écrits qu'il a laissés sur les artistes italiens.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE

OF

ANDREA VANUCCI.

CALLED DEL SARTO.

Among the most distinguished Florentine painters, should be mentioned Andrea Vanucci, commonly called Del Sarto; who was born at Florence in 1488, and surnamed Del Sarto, from his being the son of a tailor.

This great artist was first apprenticed to a goldsmith, but preferring the art of painting to that of chasing, he left his master, and engaged in the service of an obscure painter, named Giovanni Barile; whom he also abandoned, and entered the school of Pietro di Cosimo, a skilful colourist, but wanting in the talent of composition and design. — But notwithstanding these disadvantages, Del Sarto became profoundly versed in his profession; and to form his taste, he copied with care the pictures of Leonardo da Vinci and Michel Angelo; together with the frescoes of Masaccio and Ghirlandaio; and afterwards perfected himself at Rome, by studying the sublime works of Raffaelle.

Del Sarto's first undertaking Florence, was a History of St. John the Baptist, in twelve camaieu compositions in the cloister of the fraternity *del Scalzo*. These pieces were

executed at different periods, and, on attentive examination, shew the progress of his talent, as well as his acquaintance with the works of Albert Durer, whose figures and drapery he has imitated.

He was at the same time engaged in painting, in the lower cloister of the *Serviti dell' Annunciata*, a series of pictures representing the life of St. John de Benizzi. These graceful compositions reflect his genius; yet are eclipsed by an Epiphany and a Birth of the Virgin, which he executed for the fraternity. But the work from which he derived the greatest reputation, was the Holy Family, or rather the Abode in Egypt; which he painted over one of the gates of the grand cloister of this convent. This celebrated frescoe, which is commonly designated by the title of the *Madonna del Sacco*, and which is generally known by Raphael Morghen's beautiful engraving, is finished with all the care of a painting destined for the cabinet: is noticed in this work, n°. 619. It has been pretended that the sack on which St. Joseph leans, was introduced by del Sarto, to commemorate his having received a sack of corn, in payment for his picture; but if the truth of the anecdote be admitted, it may still be questioned whether his intention was to stigmatise a fraternity who were his benefactors.

Del Sarto's large compositions were soon disputed by connoisseurs, to adorn churches and palaces; and his easel pictures were carried, by dealers, to foreign countries, and especially to France. Francis I., an enlightened patron of the arts and sciences, having seen a Dead Christ of his, supported, by Angels in whose countenances grief was strikingly expressed, was desirous of employing him, and invited him to his court. On his arrival at Fontainebleau, he was first engaged to paint the portrait of the young Dauphin, and afterwards executed the magnificent picture of Charity, which we have seen n°.

Before leaving Florence, del Sarto had married a young widow, named Lucrezia del Fede, to whom he had long been attached, but the graces of whose character by no means corresponded to the beauty of her person. The scantiness of his fortune obliged him to leave her and seek resources in France; where he hoped to be better rewarded for his labours than in Italy. But the separation becoming insupportable to him, he obtained permission to return in quest of his wife; and set out without waiting to finish a St. Jerome, which he was painting for the Duchess d'Angoulême, the King's mother.

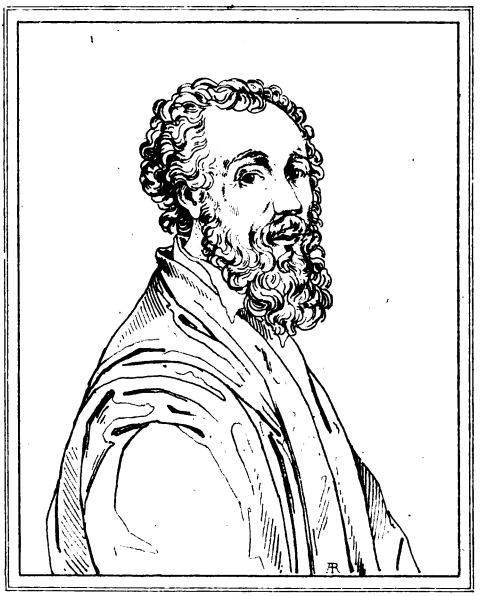
At his departure he offered to improve the opportunity of this journey, to collect statues and pictures for the King; and considerable sums were entrusted to him for that object. But when once in Florence, he thought only of enjoying himself, and suffered his wife to expend in pleasure the money destined for his purchases. He soon became conscious of his fault, and had recourse to the King's clemency; but his efforts to retrieve the royal favour were vain; and thus vanished the hopes of a fortune which he had begun to enjoy by anticipation in France.

This misconduct was a source of lasting chagrin to del Sarto, and the remainder of his life was « bound in shallows and distresses, » till the moment when he fell a victim to the contagious desease that wasted Florence in 1530. He died at the age of 42. abandoned by the woman who had been unceasingly the scourge of his existence.

Without equalling Raffaelle and Coreggio, del Sarto holds an eminent rank both as a designer and a colourist; though he is sometimes reproached for the prevailing redness of his tints. His heads are characterised by powerful expression; yet too close a resemblance is remarked in those of his Madonnas, which arose from their being mostly the portraits of his wife. With such splendid talents for original pro-

duction, this great artist could submit to the constraint of copying; and so perfect were his imitations, that a copy of Raffaelle's portrait of Leo X., made by him for the Duke of Mantua, was taken by Giulio Romano for the original, at which he had himself worked under the eyes of his master.

Among Andrea del Sarto's pupils are remarked Giacomo Pontormo, Francesco Salviati, and Giorgio Vasari; the last of whom is better known by his writings on the Italian Artists, than by his pictures.



JULES PIPPI dit JULES ROMAIN.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

JULES PIPPI.

DIT JULES-ROMAIN.

Parmi ses nombreux élèves, Raphaël eut une affection particulière pour deux d'entre eux. François Penni, dit *il fattore*, parce qu'il avait été le *factotum* de son maître ; et Jules Pippi qui, n'ayant que sept années de moins que lui, l'aida dans ses travaux les plus importans, et fut son légataire universel.

Jules Pippi, connu sous le nom de *Jules-Romain*, naquit à Rome en 1492. On ne sait rien sur sa famille, mais on doit croire qu'elle n'était pas dans le besoin, puisque Jules avait reçu de l'instruction, et avait fait une étude particulière des médailles et des antiquités.

Doué d'un génie ardent et d'une imagination féconde, Jules surpassa bientôt tous ses condisciples, et, n'ayant pas eu d'autre maître que Raphaël, il ne tarda pas à utiliser son talent pour l'aider dans l'exécution des travaux immenses dont il se trouvait chargé au Vatican. Lors de la mort de ce grand peintre, en 1520, Jules, avec l'aide de François Penni, continua les travaux commencés par son maître. En 1523 il fut chargé, par le pape Clément VII, de peindre, dans la salle de Con-

stantin, les grandes fresques dont Raphaël avait laissé les dessins: il fit celles représentant l'allocution de Constantin à son armée, lors de l'apparition du *labarum*, n°. 348, et la bataille dans laquelle Constantin fut victorieux de Maxence, sur les bords du Tibre, n°. 355.

Jusqu'à cette époque Jules-Romain n'avait été considéré que comme le disciple habile d'un maître plus habile encore; mais il fit voir alors qu'il pouvait se passer de guide, et s'il perdit un peu de la grâce que possédait Raphaël à un aussi haut degré, il ne cessa pas d'être sublime, majestueux et profond dans ses compositions comme dans son style. Il peignit plusieurs Madones pour divers couvens; une flagellation de J.-C. pour l'église de Sainte-Praxède. Son chef-d'œuvre est un martyre de saint Étienne, qu'il fit, pour Mathieu Ghiberti, dataire du pape. Placé d'abord à Gènes, sur le maître-autel de l'église des moines du mont Olivet, il fut donné par la ville de Gènes au gouvernement français; puis, repris en 1814, il se voit maintenant au Musée de Turin, où il ne cesse de faire l'admiration des connaisseurs.

La renommée de Jules-Romain ayant pris un grand accroissement comme peintre et aussi comme architecte. Il fut appelé par Frédéric de Gonzague, alors marquis de Mantoue, et chargé par lui de l'exécution des grands travaux, qu'il avait pris la résolution de faire, pour l'embellissement et l'assainissement de la ville.

Ces motifs devaient être suffisans pour déterminer Jules à quitter Rome. Pourquoi donc Vasari a-t-il cherché à faire croire qu'une cause peu honorable l'avait forcé à sortir de la ville pour éviter la prison. Ce conte ridicule, rapporté depuis par tous les biographes, comme si le fait ne présentait aucun doute, me paraît cependant loin d'être prouvé.

On a déjà de l'incertitude pour savoir si ce serait Jules Romain qui aurait fait quelques figures obscènes, destinées à accompagner certains sonnets de l'Arétin, ou bien si le poëte aurait

fait ces vers, pour être placés au bas des figures faites par le peintre son ami. Mais bien qu'on ait répété que ces postures avaient été gravées par Marc-Antoine, que le pape n'osant sévir contre le poëte, dont on craignait la plume hardie, ne pouvant attendre le peintre qui s'était enfui, il aurait exercé sa vengeance sur le graveur, en le mettant en prison pour avoir fait servir son burin, à la reproduction de dessins licencieux; toutes ces assertions manquent de preuves, et avant de les répéter on aurait dû réfléchir que, si en effet il eût existé vingt gravures de cette nature, quelques soins que l'on ait pu prendre alors, pour détruire ces estampes, il serait impossible qu'il n'en fût échappé quelques épreuves, qui se seraient retrouvées depuis. Les recherches de Mariette, de Heinecken et de Bartsch ont toujours été infructueuses depuis plus de soixante ans. Moi-même, en parcourant les cabinets de Munich, de Vienne, de Dresde et de Leipsik, je n'ai rien vu de ce genre qui raisonnablement puisse être attribué, ni à Jules Romain ni à Marc-Antoine. Je n'ai rien trouvé non plus dans les collections d'Amsterdam et de La Haye, ni dans celles de Buckingham, à Stowe, ni au British Museum. Il n'existe rien non plus à Paris ni à la bibliothèque du roi, ni dans les cabinets particuliers. Cependant on rencontre encore des amateurs, qui prétendent que ces pièces ont existé, et qu'ils en ont vu des calques; mais, en insistant, ils sont toujours forcé de convenir, que les calques qu'ils ont vus étaient faits sur d'autres calques et non d'après des gravures de Marc-Antoine. Pourquoi donc alors chercher à accréditer une anecdote qui ne peut rien offrir d'honorable pour ceux qui y auraient donné lieu, lorsque surtout on ne peut trouver aucune trace positive de ce dont on les accuse.

Un des travaux les plus importans que Jules eut à faire ensuite, est ce magnifique palais du T, dont l'architecture et les peintures sont également admirables. C'est là que, donnant l'essor à son imagination, il créa une foule de tableaux

dans lesquels on ne sait ce qui doit le plus étonner, ou de la fécondité de son génie ou de la facilité de son exécution.

Plus tard Jules eut à peindre, dans le palais de Mantoue, une galerie où il représenta l'histoire de la guerre de Troie. Il fit aussi des tableaux, parmi lesquels on doit citer l'Adoration des Bergers, qui, placée d'abord à la chapelle St.-André de Mantoue, fut dans la suite donnée par le duc à Charles Ier, roi d'Angleterre, puis achetée après sa mort par Jabach; elle se voit maintenant dans la galerie du Louvre.

Jules eut aussi à construire un grand nombre d'édifices publics et particuliers, qui embellirent la ville de Mantoue et la rendirent méconnaissable. Le duc, admirateur des talens de Jules Romain, l'en récompensa par des faveurs et des bienfaits souvent renouvelés. Après la mort du duc Frédéric, en 1540, Jules alla à Bologne, où il donna le plan d'une nouvelle façade pour l'église de Saint-Pétrone; et, lors de la mort d'Antoine Sangallo, il aurait sans doute été nommé architecte de Rome, si sa santé ne se fût dérangée à un tel point, qu'il succomba peu de temps après, le 1er. novembre 1446, à l'âge de cinquante-quatre ans.

HISTORICAL AND CRITICAL

NOTICE

OF

GIULIO PIPPI,

CALLED GIULIO ROMANO.

Among his numerous pupils, Raffaelle entertained a particular affection for Francesco Penni, surnamed *Il Fattore*, as being his master's *factotum;* and for Giulio Pippi, who was only seven years younger than himself, and who aided him in his most important works, and was named his universal legatee.

Giulio Pippi, more commonly called Giulio Romano, was born at Rome, in 1492. Nothing is known of his family; but they are presumed to have been above want, as Giulio had received a liberal education, and had made a particular study of medals and antiquities.

Gifted with a fertile genius and ardent imagination, young Giulio quickly out-stripped his companions; and having had no master but Raffaelle, he was soon qualified to assist him in the execution of his labours in the Vatican; and at his death, in 1520, he continued, with the aid of Francesco Penni, the works begun by their master. In 1523, he was charged by Pope Clement VII., to paint the frescoes of the Hall of Constantine, for which Raffaelle, had

left designs; and he executed those representing Constantine's address to his army, at the appearance of the *labarum*, n°. 343; and his victory over Maxentius, on the banks of the Tiber, n°. 355.

Hitherto, Giulio Romano had been considered only as the accomplished pupil of an unrivalled master; but he now proved the sufficiency of his own powers, and if he lost a part of the grace which so eminently distinguished Raffaelle, he still continued sublime, majestic and profound, both in his compositions and his style. He painted several Madonnas, for different convents, and a Scourging of Christ for the church of St. Praxede. But his master-piece was a Martyrdom of St. Stephen, which he executed for Matteo Ghiberti, the Pope's datary. This picture was first placed over the grand altar of the church of the Monks of Mount Olivet at Genoa; in the revolution, it was given, by the city of Genoa, to the French government, and was taken back in 1814; and it is now in the Museum of Turin, where it still commands the admiration of connoisseurs.

Giulio Romano's reputation was now so great, both as a painter and an architect, that he was appointed by Frederic de Gonzaga, to direct the immense works which that prince had resolved upon, for the embellishment and salubrity of Mantua. This cause sufficiently explains his leaving Rome, without admitting the ridiculous story told by Vasari, that he fled to avoid imprisonment for a scandalous offence.

This anecdote, which subsequent biographers have repeated as an undoubted fact, is far from being proved. In the first place, it is not agreed whether Giulio Romano drew the figures, to illustrate Aretine's sonnets or Aretine composed the sonnets to explain Giulio's designs. It is asserted that these *postures* were engraved by Marc Antonio; and that the Pope not daring to punish Aretine, whose pen he feared, and unable to chastise the painter, who had fled, visited the

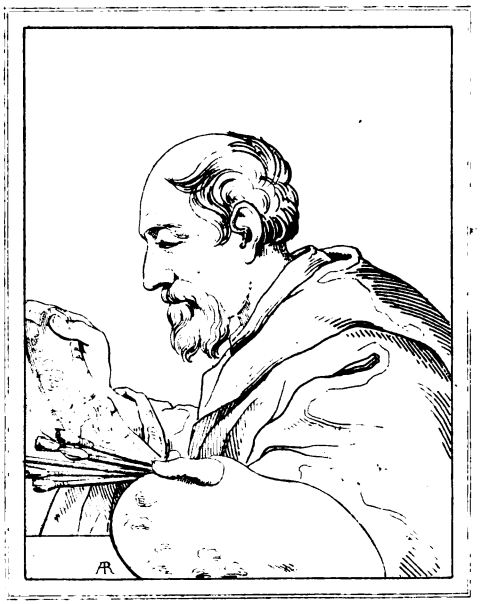
offence on the engraver; who was imprisoned for multiplying licentious drawings. But no facts are adduced in support of these assertions; though it is incredible that, if twenty such engraving had existed, some copies of them should not have escaped, and have since been brought to light. The researches of Mariette, Heinecken and Bartsch for more than sixty years, have discovered nothing of this kind which could reasonably be attributed either to Guilio Romano, or to Marc Antonio. Those of the author of this article have been equally unavailing, in the cabinets of Munich, Vienna, Dresden and Leipsic; and in the collections of Amsterdam and the Hague, Buckingham, Stowe and the British Museum. In Paris, no trace of these engravings is found, either in the Royal Library, or in private cabinets. Still these are amateurs who affirm that they existed, and that they have seen fac similes of them; though, on closer examination, they are compelled to admit, that these facsimiles were made from others, and not from the engravings of Marc Antonio. Why then iterate a charge, which is substantiated by no positive evidence?

One of Giulio Romano's most important works at Mantua, was the magnificent palace of the T; of which the architecture and the painting are alike admirable. It was here that, giving scope to his imagination, he produced an immense multitude of pictures; in contemplating which, we are at a loss whether most to admire the astonishng fertility of his invention, or his wonderful powers of execution. He subsequently painted, in the palace of Mantua, a gallery representing the war of Troy; and also executed a variety of other pictures, among which should be mentioned the Adoration of the Shepherds; which was first placed in the chapel of St. Andrew at Mantua, and in the sequel given by the Duke to Charles I. of England; after whose death, it

was bought by Jabach; and it is now in the Gallery of the Louvre.

Giulio Romano also constructed a great number of public and private edifices in Mantua, which wholly changed the face of that city. The Duke was an admirer of his talents, and evidenced his esteem by frequent benefactions.

After the death of Duke Frederic, Giulio removed to Bologna; where he furnished the plan of the new façade for the church of St. Petronius: and he would doubtless have succeeded Antonio San Gallo, as architect of Rome; but his health was now totally dilapidated, and he died soon after, on the 1st. Nov. 1546, at the age of fifty four.



Ant. Correge pinx

ANTOINE ALLEGRI DIT LE CORRÈGE.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

ANTOINE ALLEGRI,

DIT

LE CORRÉGE.

Si le nom de Raphaël est cité de préférence à celui d'autres peintres, c'est seulement parce qu'il est arrivé dans toutes les parties de la peinture à un point remarquable, car d'autres artistes l'ont surpassé dans quelques-unes. Ainsi, lorsque l'on veut vanter le coloris on met en première ligne Titien, Rubens et Murillo. Si on parle du clair-obscur on cite de préférence François Barbieri et Rembrandt. On place Dominique Zampierri et Guido Reni comme ceux qui ont le mieux rendu l'expression de leurs figures. Puis enfin Corrége est regardé comme celui qui a mis le plus de grâce dans la composition et dans la pose des figures.

Antoine Allegri naquit en 1494, à Corrégio, village près de Parme. Par cette raison il est plus souvent désigné sous le nom de *Corrége*. On ne peut désigner positivement son maître, puisqu'il se créa une manière qui ne tient en rien de celle d'aucun autre artiste. Cependant on a lieu de présumer qu'il reçut les premières leçons de dessin d'un de ses oncles, nommé Laurent, et qu'il eut aussi quelques conseils de Fran-

çois Mantegna, fils du célèbre André, mort dès l'an 1506, et dont, par cette raison, il ne put être l'élève. On croit aussi qu'il apprit à modeler d'un sculpteur de Modène, nommé François Bianchi. Dès l'âge de 16 ans, Corrége peignit à Carpi un tableau qui est maintenant à Dresde, et dans lequel sont représentés la Vierge et l'enfant Jésus recevant les hommages de saint Jean-Baptiste, saint François, saint Antoine de Padoue et sainte Catherine. Quelques auteurs ont dit que la famille de ce peintre était pauvre; Menghs, examinant ses tableaux avec soin, s'est convaincu du contraire en voyant qu'il s'est toujours servi de toiles très-fines; souvent de planches de cuivre, pour ses tableaux de petite dimension; enfin il employait à profusion des couleurs de prix, telles que la laque et l'outremer. Il paraît cependant certain qu'il n'alla ni à Rome ni à Venise, et que c'est à son génie seul qu'il dut tout son talent.

On ne parle jamais du Corrége sans rapporter l'exclamation que lui fit faire la vue d'un tableau de Raphaël; mais s'il est vrai qu'en le voyant il se soit écrié: « *Anch' io son pittore*, » *moi aussi je suis peintre;* loin de croire que ce soit l'examen de ce tableau qui ait fait éclore en lui le goût de la peinture, nous pensons, au contraire, qu'il aura senti, en le voyant, que rien n'empêchait d'arriver à un tel point, et de mériter une semblable réputation. Cela paraîtra d'autant plus probable, que cette expression ne lui fut pas inspirée en voyant les grandes compositions de Raphaël au Vatican, mais par l'examen du petit tableau des Cinq Saints, qui est loin d'offrir tout le sublime, si souvent déployé par Raphaël dans ses nombreux ouvrages.

Les caractères distinctifs du talent de Corrége sont la grâce, une grande intelligence du clair-obscur et un coloris inimitable. Il osa, le premier, faire des figures vues de bas en haut, écueil que Raphaël évita. Il surmonta ainsi toutes les difficultés qui restaient alors à vaincre, et atteignit la perfection

dans cette partie de la perspective. Il est souvent difficile de bien apprécier les talens de ce peintre, parce que ses tableaux sont rares, et que ceux que l'on rencontre quelquefois, n'offrant qu'un petit nombre de figures, ne mettent à même de le juger que sous le rapport de l'expression et de la grâce.

Une des compositions les plus spirituelles, les plus grandioses et les plus savantes qui soient sorties du pinceau du Corrége, est celle qu'il fit dans le monastère de Saint-Paul. Elle représente : sur la cheminée, une chasse de Diane avec une foule de petits Amours; dans la voûte, les Grâces, les Parques et des Vestales occupées de leur sacrifice; Junon, traversant les airs, puis d'autres images qui semblent peu convenables à l'ornement d'un couvent. Mais il faut se rappeler qu'à l'époque où vivait Corrége, les religieuses de Saint-Paul n'étaient pas cloîtrées, que Jeanne de Plaisance, l'abbesse qui les gouvernait alors, ne menait pas la vie régulière, exigée maintenant dans les couvens. Ces peintures firent tant d'honneur au peintre que, bientôt après, les moines du Mont-Cassin le chargèrent de peindre la coupole de l'église Saint-Jean. Cette fresque et les autres peintures de la grande nef de cette église l'occupèrent de 1520 à 1524. Il reçut 5,600 francs pour ce travail.

Le sujet de cette coupole est l'Ascension de Notre-Seigneur en présence des apôtres; leur attitude exprime le respect et l'étonnement. Cette coupole a été gravée en 9 planches par Jacques-Marie Govannini, à Bologne, en 1700. En considérant la grandeur des figures, la beauté des parties nues, la science des raccourcis et la manière sage avec laquelle sont jetées les draperies, on reconnaîtra que cette peinture serait le chef-d'œuvre du peintre, si elle n'était encore surpassée par celle du dôme de la cathédrale de Parme, représentant l'assomption de la Vierge, et qu'il termina en 1530. Incomparablement plus grande que la précédente, le peintre y a aussi placé les apôtres dans des attitudes pieuses et tout-à-fait diffé-

rentes cependant, de celles qu'ils ont dans la première fresque. Le haut de la coupole fait voir une foule immense de bienheureux groupés et séparés d'une manière tout-à-fait admirable. Puis une multitude d'anges de diverses grandeurs, les uns accompagnant et soutenant la Vierge, d'autres jouant des instrumens ou célébrant son triomphe par leurs chants, ou enfin tenant des flambeaux et des cassolettes sur lesquelles brûlent des parfums. Quoique cette grande fresque soit fort endommagée, sa vue produit une espèce de ravissement qui transporte l'âme. La variété des figures et leur beauté font sentir avec quel soin Corrége étudiait la nature. Cette fresque a été gravée en 19 planches, par Jean-Baptiste Vanni, à Florence, en 1642. Ce peintre s'arrêtait dans les promenades où il voyait jouer des enfans, il étudiait leurs mouvemens, leur joie, leur colère; savait rendre dans ses dessins leurs formes arrondies, l'innocence des uns, la malice des autres et la grâce de tous. Cette grande fresque fut payée 4,200 fr. à l'auteur.

Ce n'est qu'à Parme que l'on peut admirer ces magnifiques fresques d'Allegri. C'est aussi à l'académie de la même ville que se voit maintenant son célèbre tableau connu sous le nom de Saint-Jérôme, et publié dans cet ouvrage sous le n°. 44, et le Christ mort donné sous le n°. 27.

Parmi les autres tableaux à l'huile de ce peintre on doit citer d'une manière toute particulière Jupiter et Antiope, du Musée, n°. 128. A Florence, une Vierge adorant l'enfant Jésus; à Munich un *ecce-homo* admirable; dans la galerie de Dresde la célèbre Nativité, connue sous le nom de la Nuit du Corrége, n°. 571; cette petite figure de la Madeleine, couchée dans le désert, n°. 97, et qui fut payée 100,000 francs par le roi de Pologne, Auguste III. Dans la galerie de Sans-Souci, le bain de Léda, qui fit autrefois partie de la galerie du Palais-Royal. Dans la galerie de Vienne, trois tableaux représentant Jupiter et Io, l'enlèvement de Gani-

mède, n°. 524, et l'Amour taillant son arc. Quelques personnes attribuent ce dernier tableau à François Mazzuoli, connu sous le nom de Parmesan. Enfin un Christ en prière au jardin des Oliviers, maintenant chez le duc de Wellington, qui s'en est emparé lors de la déroute de Joseph Bonaparte, à Vittoria. Ce précieux tableau avait été acheté à Milan, moyennant 75,000 francs pour le roi d'Espagne, Philippe VI.

L'Italie vit périr Allegri à l'âge de 40 ans. On a prétendu qu'ayant reçu à Parme 200 francs en monnaie de cuivre, pour le paiement d'un tableau, il avait apporté lui-même cette somme à Corrégio, et que ce voyage de quatre lieues, dans une grande chaleur, lui avait occasioné une pleurésie dont il mourut peu de jours après. Sans discuter la singularité de cette anecdote, il est permis d'en douter, avec d'autant plus de raison, qu'on sait qu'il laissa quelque bien à sa famille.

Antoine Allegri mourut à Corrégio, en 1534, laissant une femme et quatre enfans. On peut trouver les détails concernant sa vie et ses ouvrages dans le second volume des Mémoires de Menghs; dans ceux du chevalier Ratti; dans les notices du P. Affo; dans l'Histoire de la peinture, par Lanzi, et enfin dans l'ouvrage intitulé : *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Corregio, di P. Luigi Pungileoni Parme* 1818, 3 *vol. in*-8°.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE

OF

ANTONIO ALLEGRI,

CALLED,

CORREGGIO.

If Raphael's name is mentioned preferably to those of other painters, it is merely because he reached, in every part of painting, a remarkable degree of perfection; but other artists have surpassed him in some points. Thus, when Colouring is the theme of praise, Titian, Rubens, and Murillo, are named first. If Light and Shade be spoken of, Francesco Barbieri and Rembrandt are preferred. Dominichino Zampieri and Guido Reni, are quoted as those who have rendered best the expressions of their figures. But Correggio is considered as having put most grace in his compositions and in the attitudes of his figures.

Antonio Allegri was born, in 1494, at Correggio, a village near Parma; from which he is often designated by the name of *Correggio*. It cannot be positively asserted that he had a master, for he created to himself a manner that appertains in nothing to that of any other artist. Yet it is presumable that he received his first lessons in drawing from one of his

uncles, named Lorenzo, and that he also had assistance from Francesco Mantegna, the son of the celebrated Andrea, who died in the year 1506, and whose pupil, for this reason, he cannot be considered. It is also thought he learnt the art of modelling, from a sculptor named Francesco Bianchi. At the early age of sixteen, Correggio painted at Carpi, a picture, which is now in Dresden, and in which are represented the Virgin and Infant Jesus receiving homage from S^t^. John the Baptist, S^t^. Francis, S^t^. Anthony of Padua, and S^t^. Catherine. Some authors have asserted that this artist's family was poor: Mengs on examining his pictures carefully, was convinced of the contrary, by observing that he always made use of very fine canvass, often of copper plates for paintings of small dimensions, and that he used, in profusion, dear colours, such as Gum Lac and Ultramarine. It however appears certain that he went neither to Rome, nor to Venice; and that he was indebted solely to his own genius for all his talent.

Correggio is never mentioned, without his name bringing to mind an exclamation he made, when viewing a picture by Raphael: but if it is true that on seeing it, he cried out: *Anch'io son pittore*, And I also am a painter; far from believing that it was the sight of this picture, that inspired him with a taste for painting, we believe on the contrary, that he must have felt, on seeing it, there was nothing to prevent his arriving at such a degree, and from deserving a similar reputation. This will appear the more probable as this expression was not elicited by the sight of Raphael's grand compositions in the Vatican; but by that of the small picture of the Fives Holies which is far offering all the sublimity, so often displayed in Raphael's numerous works.

The characteristics of Correggio's talent are, Gracefulness, a great knowledge of Light and Shade, and an inimitable Colouring. He was the first who dared represent figures seen

from below, a difficulty avoided by Raphael. He thus overcame all the points remaining at that time to be conquered, and reached perfection in this part of perspective. It is often arduous to rightly appreciate the talents of this painter; for his pictures are scarce, and those, occasionally met with, offering but a small number of figures, enable to judge of him only with respect to expression and grace.

One of the most spirited, grandest, and most learned compositions due to Correggio's pencil, is that which he did in the Monastery of S^t^. Paul. Over the chimney-piece, Diana is represented, hunting with a crowd of little Loves: in the vaulted ceiling, the Graces, the Parcæ, and Vestals, are occupied at a sacrifice; Juno crossing the skies, and other allegories which seem to suit but little with the decorations of a convent. But it must be remembered that in Correggio's time, the Nuns of S^t^. Paul were not immured in cloisters, that Jane of Piacenza the Lady Abbess, who then ruled them, did not lead the regular life now required in convents. These paintings did so much credit to the artist, that he was soon afterwards commissioned, by the Monks of Monte Cassino, to paint the Cupola of S^t^. John. This fresco and the other designs of the nave of this church, occupied him from the year 1520 to 1524. He received 5,600 fr., or L. 224, for this work.

The subject of this Cupola is the Ascension of Our Saviour in presence of the Apostles; their attitudes express respect and astonishment. This cupola has been engraved at Bologna, in 1700, by Giacomo Maria Govannini, in a series of nine plates. When the size of the figures, the beauty of the naked parts, the science displayed in the fore-shortenings, and the skilful manner with which the draperies are cast, are considered, it will be acknowledged, that this work would have been the painter's master-piece, had he not surpassed it, in that of the dome of the Parma Cathedral, representing the

Assumption of the Virgin, which he finished in 1530. By far greater than the preceding one, the artist has also introduced in it the Apostles in pious attitudes, and yet quite different from those they have in the former Fresco. The top of the cupola displays an immense number of the Blessed, grouped and separated in a most admirable manner. Then a multitude of angels of various sizes, some accompanying and supporting the Virgin, others playing upon instruments, or celebrating her triumph by their songs, or holding torches and acerras upon which perfumes are burning. Although this grand Fresco is much damaged, still it produces a delightful pleasure to the soul. The variety of the figures and their beauty, show with what attention Correggio studied nature. This large Fresco was paid 4,200 franks, or L. 178: it was engraved in 1642, at Florence, by G. B. Vanni, in a series of 15 plates. This artist would often stop in his walks to see children at play; he studied their motions, their joy, their anger; he knew how to express in his drawings their round forms, the innocence of some, the mischievous mirth of others, and the gracefulness of all.

It is at Parma only where these magnificent Frescos by Allegri, can be admired. It is also in the academy of the same town that is now seen his famous picture known by the name of St. Jerome, and given in this work, n°. 44; and the Dead Christ, n°. 27.

Amongst the other oil-paintings by this artist, we must particularly mention Jupiter and Antiope, no. 128 of this collection; at Florence, a Virgin adoring the Infant Jesus; at Munich, an admirable Ecce Homo; in the Dresden Gallery the famous Nativity, known by the name of Correggio's Notte, n°. 571; and the small figure of the Magdalene lying in the desert, n° 17, which was paid 150,000 franks, or L. 6000, by Augustus III, King of Poland. In the Gallery of Sans-Souci, Leda Bathing, formerly forming part of the Orleans Gallery.

In the Vienna Gallery, three pictures representing Jupiter and Io, the Rape of Ganymedes, no. 524, and Cupid shaping his bow. But this picture is attributed by some persons, to Francesco Mazzuoli, known under the name of Parmiggiano. Finally, a Christ Praying in the Garden of Olives, now in the possession of his Grace the Duke of Wellington, who captured it whilst pursuing Joseph Bonaparte, after the battle of Vittoria. This precious picture had been purchased at Milan, at the rate of 57,000 franks, or L. 2280, for Philip IV, King of Spain.

Italy lost Allegri at the age of 40. It has been said that having received at Parma 200 franks, about L. 8, in copper coin, as the payment of a picture; he carried this sum himself to Correggio, and that the journey of four leagues, in very warm weather, brought on him a pleurisy, of which he died a few days afterwards. Without discussing the singularity of this anecdote, it may be doubted, and the more reasonably, as it is known he left a competeney to his family.

Antonio Allegri died at Correggio, in 1534; leaving a widow with four children. Particulars concerning his life and works may be found in the second volume of Mengs' Memoirs, in those of the Cavaliere Ratti, and in the Notices by P. Affo; in Lanzi's History of Painting, and also in a work intitled: *Manierie Istoriche di Antonio Allegri, detto Il Correggio, di P. Luigi Pungileoni*, Parma, 1818, 3 vols. 8°.

FRANÇOIS MAZZUOLI DIT PARMESAN.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

FRANÇOIS MAZZUOLI,

DIT PARMESAN.

D'un talent plein de charme, ayant une couleur douce et harmonieuse, ses figures sont toujours gracieuses, ses compositions simples et nobles; ordinairement quatre ou cinq figures seulement remplissent la toile même la plus vaste. Ce genre de talent est d'autant plus remarquable, que rien alors ne distrait le spectateur, qui peut juger avec plus de précision, la scène qu'a voulu représenter l'artiste.

Jean-François Mazzuoli naquit en 1503, dans la ville de Parme, et reçut pour cette raison le nom de Parmesan, sous lequel il est généralement désigné. Fils d'un peintre peu connu, il n'eut d'abord d'autres leçons que celles de son père, et fit, dès l'âge de quatorze ans, un tableau fort remarquable, du baptême de Jésus-Christ.

La guerre désolant alors l'Italie, les troupes du pape vinrent sous les murs de Parme, et la famille Mazzuoli quitta cette ville pour se retirer dans le village de Viadna, qui faisait partie du duché de Mantoue. C'est là que le jeune François peignit à la détrempe deux tableaux qui lui firent beaucoup d'honneur. L'un représente saint François stigmatisé; l'autre

est un Mariage de sainte Catherine. La guerre étant terminée, notre peintre revint à Parme où il étudia les ouvrages du Corrége ; il reçut de lui quelques conseils et en profita tellement que bientôt il imita sa manière. Il ne tarda pas non plus à la quitter pour en adopter une à lui, ne voulant pas se trouver le second dans un style, tandis qu'il se sentait assez fort pour être le premier dans un autre.

François Mazzuoli n'avait encore que dix-neuf ans et déjà sa réputation commençait à se répandre dans la Lombardie. Mais, voulant encore se perfectionner, il alla à Mantoue étudier les ouvrages de Jules Romain, et puis bientôt à Rome pour y voir ceux de Raphaël. Le pape Clément VII ayant vu des tableaux du Parmesan, il le chargea de terminer les peintures de la salle des pontifes au Vatican; il y exécuta une Circoncision fort remarquable par l'effet que procure la diversité des lumières. Le centre est éclairé par les rayons mystérieux qui entourent la tête de l'enfant Jésus. D'autres parties du temple reçoivent la lumière des torche, que portent les assistans, et le fond du tableau est éclairé par la clarté de l'Aurore que l'on voit poindre et qui s'étend sur un riche paysage orné de fabriques. Le pape fut très-satisfait de ce tableau, et le regardait comme un des plus précieux de ceux qu'il possédait.

Lors du sac de Rome, en 1527, le Parmesan, entièrement occupé de peinture, ne prit aucune part au tumulte qui existait dans la ville, et des soldats le surprirent à l'ouvrage dans son atelier; mais le peintre, sans être étonné ni ému, continua à peindre. Un pareil sang-froid fit sans doute comprendre aux vainqueurs qu'il n'y avait rien à piller dans cet endroit, ils se retirèrent sans le déranger, et même établirent une sauve garde chez lui, dans la crainte que d'autres n'eussent pas autant de respect qu'eux pour le talent. Ce bonheur ne se renouvela pas dans la suite; car, lorsque François Mazzuoli quitta Rome avec son oncle, ils furent rencontrés par une

troupe d'Allemands qui les dépouillèrent de tout et les forcèrent à retourner à Bologne. Après quelque séjour dans cette ville, où il exécuta plusieurs tableaux, il revint à Parme, sa patrie, et il y fut accueilli avec le plus vif empressement.

François Mazzuoli ne fit que peu de tableaux d'autel ; le plus estimé parmi ceux-ci est la Sainte Marguerite, du Musée de Bologne. C'est une composition riche de figures, et que les Carraches admiraient beaucoup. Guido Reni poussa même l'admiration jusqu'à le regarder comme supérieur à la Sainte Cécile de Raphaël, et cela peut être vrai sous le rapport de la composition, mais non sous celui de l'expression.

On doit aussi parler, comme d'un tableau fort remarquable, de la Prédication de Jésus-Christ dans le désert, qui se voit dans une des pièces du château Colorno. C'est la composition la plus vaste du Parmesan et celle dans laquelle il a mis le plus grand nombre de figures.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE

OF

FRANCESCO MAZZUOLI,

CALLED **PARMEGIANO.**

There is a peculiar charm in the works of this master, arising from the sweetness and harmony of his colouring, the gracefulness of his figures, and the simplicity and nobleness of his compositions. Four or five figures commonly suffice for his largest canvass. The beauty of works of this kind is the more felt, as their simplicity enables the spectator to seize, more distinctly, the intentions of the artist.

Giovanni Francesco Mazzuoli was born in 1503, in the city of Parma: whence is derived the surname of Parmegiano, by which he is commonly designated. He was the son of a painter of little note; and, with no instruction but the lessons of his father, he executed, at fourteen, a very remarkable picture of the baptism of Christ.

War at that time raging in Italy, on the approach of the papal troops to Parma, the Mazzuoli family withdrew to the village of Viadna, in the duchy of Mantua; where young Francesco acquired considerable reputation, by two paintings in distemper, one of which represented the branding of S^{t}. Francis, and the other, the marriage of S^{te}. Ca-

therine. At the close of the war he returned to Parma, and studied the works of Corregio : he also received advice from that artist, and so far availed himself of it, that he began to imitate his manner; but soon abandoned it, disdaining the second place in the style of another, while conscious of ability to become a model in his own.

At the age of nineteen, his reputation was already diffused throughout Lombardy : but desirous of improving himself still further, he repaired to Mantua, to study the works of Giulio Romano; and thence to Rome, to contemplate those of Raphael. Pope Clement VII. having seen some of his performances engaged him to complete the painting of the pontifs' hall, in the Vatican. He there executed a picture of the circumcision, extremely remarkable for the varied effects of light : the centre of the piece is illuminated by the mystic rays from the head of the infant Jesus; other parts of the temple, by the torches in the hands of the attendants; and the background, by the beams of morning, which are beginning to appear, and spread themselves over a rich landscape adorned with buildings.

At the sack of Rome in 1527, Parmegiano, wholly engrossed by his art, kept aloof from those tumultuous scenes. Being surprised one day, in his painting room, by a party of soldiers, he continued his work with such composure, that, presuming, no doubt, that there was nothing valuable in his possession, they left him undisturbed; and appointed a guard, to protect him from intruders less capable of respecting genius. His good fortune however abandoned him in the sequel; for, on leaving Rome with his uncle, they fell in with a party of Germans, by whom they were stripped and forced to return to Bologna. After a residence of some time in that city, during which he executed several pictures, he returned to Parma, and was hailed, with enthusiastic ardour, by his admiring fellow-citizens.

Parmegiano painted but few altar pieces. Of the number, the most esteemed is the S^te^ Margaret, of the Museum of Bologna; which was greatly admired by the Carracci, and preferred by Guido, to Raphael's S^te^. Cecilia : this exalted praise is perhaps deserved, with respect to the composition ; but it is certainly exaggerated as regards expression.

Parmegiano's most, considerable performance, in size and the number of figures was his Christ preaching in the desert ; which is seen in the Castle of Colorno.

JACQUES ROBUSTI DIT TINTORET.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

JACQUES ROBUSTI, DIT TINTORET.

Si quelques peintres n'ont eu d'autre mérite, que celui de suivre pas à pas les traces de leurs maîtres, et de les imiter en tout point, il en est d'autres, au contraire, qui, tout en admirant leur maître, ont cherché à s'affranchir de sa manière, et sont en quelque sorte devenus eux-mêmes chefs d'école.

Tel est Jacques Robusti, né à Venise en 1512, et plus connu sous le nom de Tintoret, parce que son père exerçait le métier de teinturier. D'abord élève de Titien, le talent qu'il développa excita bientôt la jalousie de son, maître qui eut la faiblesse de l'exclure de son atelier. Cette disgrâce, loin de le décourager, sembla en quelque sorte l'engager à redoubler d'ardeur, et la chambre qu'il habitait fut bientôt décorée de ses premiers essais. Il avait tracé sur la muraille cette inscription qui lui servit de règle : *Le dessin de Michel-Ange et le coloris de Titien.* En effet, le jour il copiait les peintures du dernier, et la nuit il dessinait d'après les plâtres moulés sur les statues du sculpteur florentin.

On doit encore dire que, pour bien connaître le clair-obscur, Tintoret avait l'habitude de dessiner à la lampe, obtenant, par ce moyen, des effets vigoureux. Puis, avant de peindre

ses grandes compositions, il faisait de petites maquettes en cire, les habillait avec un soin extrême, les plaçait dans de petites chambres faites en carton, puis plaçait aux fenêtres de petites lampes. Il arrivait, par ce moyen, à connaître avec la plus parfaite exactitude la distribution des ombres et des lumières. Enfin, pour bien mettre les figures en perspective dans ses plafonds, il suspendait ses petits modèles au plancher, dans les attitudes qu'elles devaient avoir, et les dessinait ainsi de bas en haut. Tous ces soins ne l'avaient pas détourné d'étudier l'antique, de bien connaître l'anatomie et aussi de copier la nature, sans éviter les raccourcis et sans craindre de les représenter tels que les offraient les poses variées dont il avait besoin dans ses vastes compositions.

Toutes ces études n'auraient pas été suffisantes encore pour faire remarquer la supériorité de Tintoret, s'il n'avait eu aussi un génie supérieur que Vasari son détracteur ne put s'empêcher d'admirer, et qu'il disait être le plus *terrible* qu'on ait jamais rencontré parmi les artistes. Avec un génie fougueux Tintoret sut pourtant se maîtriser, de manière à offrir aussi dans les premiers temps une exécution soignée. Ses premiers ouvrages sont donc remarquables sous tous les rapports, et on doit mettre au premier rang le Miracle de saint Marc, qu'il peignit à l'âge de trente-six ans pour orner l'école de Saint-Marc à Venise; le Crucifiement de Jésus-Christ dans l'école de Saint-Roch, et la Cène qui se voyait autrefois dans le réfectoire des Porte-croix. Ces trois ouvrages admirables étaient très-estimés par l'auteur lui-même, qui crut devoir placer son nom sur chacun d'eux. Un des tableaux qu'il fit pour l'école de Saint-Roch est l'apothéose de ce saint, il peut servir à faire voir la rapidité avec laquelle il exécutait, et lui fit donner le nom de *Furioso*. La communauté, indécise sur le choix du peintre qu'elle chargerait de ce grand travail, avait demandé des projets à Paul Véronèse, à Salviati, à Frédéric Zuccaro et à Tintoret; mais ce dernier eut terminé et mis en

place son tableau, avant même que les autres eussent fait leur esquisse.

Après s'être montré admirable, Tintoret, pressé sans doute par les grands travaux dont il était chargé, abusa de la facilité qu'il avait, et se laissa entraîner à faire trop vite. On trouve de ce grand maître plusieurs productions qui semblent exécutées de pratique, et sans aucune étude, ce qui fit dire à Annibal Carrache que *Tintoret dans quelques ouvrages était inférieur à Tintoret.*

On ne doit pas chercher dans ses figures cette majesté sénatoriale que Titien a si bien rendue. Il songea bien plus à l'éclat qu'aux convenances, et souvent il prit ses modèles parmi les gens du peuple. Il n'aimait pas les formes pleines et arrondies du Titien ; il chercha plus que lui à donner de l'agilité à ses figures, et les rendit quelquefois un peu trop sveltes. Les draperies sont la partie dans laquelle on trouve le plus de négligence ; leur défaut le plus ordinaire est d'avoir dans les plis une telle régularité, qu'elles ressemblent à des tuyaux placés l'un auprès de l'autre.

Ayant eu une grande activité et une longue carrière, il serait difficile de donner la liste de tous les ouvrages de Tintoret, dont la plupart sont de grandes et vastes compositions, où son génie fougueux se plaisait à faire entrer un grand nombre de personnages. Une des plus remarquables sous ce rapport est celle qu'il exécuta dans sa vieillesse pour la salle du grand conseil et dans laquelle le nombre des personnages est presque incalculable. Cette composition représente le paradis. Il peignit aussi dans une des grandes salles du palais cette célèbre bataille de Lépante, où les Vénitiens remportèrent une victoire si éclatante sur les Turcs en 1571, et ce travail immense fut terminé dans le cours d'une année.

Si Tintoret peignait habituellement avec tant de rapidité on doit cependant dire aussi que l'on rencontre quelques tableaux dans lesquels il a mis le fini le plus précieux. On cite

dans cette manière un tableau que possède la famille Barbarigo : il représente Suzanne au bain, auprès d'elle on voit une volière peuplée d'oiseaux rares et de gibier, et d'autres accessoires étudiés avec autant de soin que la figure principale. Le talent de Tintoret dut naturellement lui attirer des détracteurs; dans ce nombre on cite le poëte Arétin, intimement lié avec Titien, et qui avait cru augmenter le mérite de son ami en parlant mal de son digne émule. Tintoret voulant s'en venger pria le poëte de lui laisser faire son portrait; celui-ci ayant consenti, quelle fut sa surprise de voir le peintre arriver à lui avec un pistolet. Que faites-vous? s'écria avec effroi le poëte. Oh! répondit tranquillement le peintre en le mesurant, vous avez deux fois et demi la longueur de ce pistolet. Cette leçon rendit Arétin plus modéré par la suite.

On connaît peu les particularités de la vie de Tintoret; cependant on sait qu'il eut une fille nommée Marie, qui se fit remarquer comme musicienne et comme peintre de portrait: elle mourut à l'âge de trente ans. Il eut aussi un fils nommé Dominique, qui s'adonna également à la peinture, imita la manière de son père, mais lui resta inférieur.

Jacques Robusti mourut à Venise en 1594, âgé de quatre-vingt-deux ans.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE

OF

GIACOMO ROBUSTI, CALLED TINTORETTO.

—

The sole merit of some artists consists in imitation: others, while paying a just tribute of admiration to their models resist the influence of their manner; and become themselves the founders of schools.

To this latter class belongs Giacomo Robusti, who was born at Venise in 1512, and surnamed Tintoretto, from the circumstance of his being the son of a dier.

Tintoretto was at first the pupil of Titian; but that great master had the weakness to be jealous of his talents, and banished him from his school. This disgrace, far from discouraging the young artist, redoubled his ardour; and his chamber was soon adorned with the products of his pencil. He traced upon the wall the following inscription, which was the rule of his life: *The drawing of Michael Angelo, and the colouring of Titian*: accordingly, he passed his days in copying the pictures of Titian; and his nights, in drawing from plaster casts of the statues of Michael Angelo.

It should be observed that, to make himself master of the *chiaro-oscuro*, Tintoretto was in the habit of drawing by lamp-light; by which means he obtained effects of extraor-

dinary vigour. Before painting his large compositions, he used to form small waxen figures, adjust the drapery with extreme care, and place them in paste-board chambers, with little lamps in the windows, to afford exact ideas of the distribution of light and shade. To insure accuracy of perspective in his ceilings, he suspended these figures from the wall; and drew from them as they hung. While pursung these occupations, he continued the study of the antique, and of anatomy; and copied nature, in all the varieties of attitude and foreshortening required for his vast compositions.

But these studies would not have sufficed for the fame of Tintoretto, without the aid of a genius, which Vasari, his detracter, pronounced to be the most *terrible* ever known in an artist. He was however, so far master of its impetuosity, as to offer, in his earlier productions, examples of finished execution. His first performances are, in every respect, admirable. The most celebrated among them, are the Miracle of Saint Mark, painted at the age of thirty six, for the church of that name in Venise; the Crucifixion, in the School of Saint-Roche; and the Last Supper, which was formerly seen in the refectory of the *Brothers of the Cross*. The se productions were so highly esteemed by the artist himself, that he attached his name to them. One of his picture for the school of Saint-Roche, the subject of which was the apotheosis of that Saint, may serve as an example of the rapid execution, which procured him the surname of *Furioso*: the fraternity, undecided in the choice of an artist for this work, requested designs from Paul Veronese, Salucati, Frederic Zuccari and Tintoretto; but the latter finished his picture and exposed it inits place before the others completed their designs.

After giving undeniable proofs of his genius, Tintoretto, pressed by his engagements and presuming on his facility, contracted the habit of negligent execution: some of his pic-

tures appear to have been painted off-hand, without preparatory labour of any kind; which drew from Annibale Caracci the reproach, that « *in some of his works Tintoretto was inferior to Tintoretto.* »

The senatorial dignity, so perfectly expressed in Titian's figures, is not to be looked for in those of Tintoretto; who studied eclat rather than propriety, and often chose his models in the lower classes of the people. He disrelished the full and rounded forms of Titian, and sometimes ran into the opposite extreme, in aiming at an appearance of greater agility. The most negligent part of his pictures is the draperies, the common defect of which is a certain regularity in the folds, which gives them the appearance of tubes ranged side by side.

It would he difficult to furnish a complete list of the works produced by Tintoretto, in a long life of uncommon activity. Most of them were compositions of great magnitude, in which his impetuous genius delighted to assemble a vast number of figures. One of the most remarkable was a representation of paradise, done in his old age for the hall of the grand Council; in which the number of figures is almost incalculable. He also represented in one of the great halls of the palace, the famous naval victory obtained by the Venetians over the Turks, at Lepanto, in 1571. This immense work was completed in a single year.

Though Tintoretto habitually wrought with haste, some of his pictures exhibit exquisite finish. In this manner is one in the possession of the Barberigo family, representing Susanna in the bath; and near her, an aviary of rare birds, with game, and other accessories, no less carefully laboured than the principal figure itself.

Tintoretto's fame could not fail to create hinc enemies: the number was the poet Aretine, who was intimate with Titian, and who sought to exalt his friend at the ex-

pence of a illustrious rival. To avenge himself, Tintoretto obtained permission to take his picture: but what was Aretine's surprise, when he saw the artist approach, with a pistol, instead of a pencil, in his hand. «What are you doing? cries the affrighted poet. Oh! replies the painter unmoved — and at the same time proceeded to measure him, — your height is just twice and a half the length of this pistol.» The lesson rendered Aretine more moderate for the future.

We are acquainted with few particulars of Tintoretto's life: he his known to have had a daughter, Maria, who was distinguished as a musician and a portrait-painter, and who died at the age of thirty; and also a son, Domenico, who embraced his father's profession, and imitated his manner, but dit not rival his merit.

Tintoretto died at Venise in 1594, at the age of eighty two.

I. Caliari p

PAUL CALIARI DIT PAUL VERONESE

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

PAUL CALIARI,

DIT *PAUL VÉRONÈSE.*

Si Titien doit être placé à la tête de l'école vénitienne, Paul Véronèse doit être cité immédiatement après lui, comme le plus habile de cette école si remarquable par la vigueur, l'éclat et la vérité de sa couleur. C'est avec raison que Taillasson, dans ses *Observations sur quelques grands peintres*, a dit en parlant de Paul Véronèse : « Fécond dans ses idées, il a bien moins de raison que d'imagination; il a peu de sensibilité, et ses expressions sont rarement vives et justes. Il composait, habillait, ajustait ses figures selon les caprices de son goût, et tout lui paraissait bon lorsque son œil était flatté. Ses ordonnances en effet, comme compositions pittoresques, ont du mouvement, sont très agréables aux yeux; mais comme compositions poétiques, elles ne satisfont jamais l'esprit. Se laissant facilement aller à la fougue de son imagination, il semble devenir plus bizarre en raison de l'importance ou de la noblesse de son sujet. Cependant, plus il y a de figures dans ses tableaux, plus ils en imposent par l'ensemble de la scène et la richesse des accessoires. Sa touche, ferme et rapide, tient de celle de Téniers, rend la nature avec beaucoup de justesse et de feu : son coloris est vigoureux et brillant; il est encore rehaussé par des draperies de soie de couleur écarlate, et souvent enrichies de broderies d'or. Son dessin a de la vérité et

même une sorte de noblesse et de grace quand il en trouvait dans ses modèles, mais il les copiait sans choix. »

Paul Caliari naquit à Vérone en 1532 : son père, Gabriel Caliari, sculpteur, lui donna les premières leçons de dessin; mais le jeune Paul ne tarda pas à montrer un goût si déterminé pour la peinture, qu'il fut placé sous la conduite de son oncle, Antoine Badile, peintre renommé alors pour avoir fait des tableaux d'une composition gracieuse, dans lesquels il avait su éviter cette sécheresse connue sous le nom de vieux style. L'élève surpassa bientôt son nouveau maître, puisque Ridolfi, dans le langage figuré habituel à cette époque, rapporte que « Paul, dès le printemps de son âge, avec des fleurs agréables rapportait d'excellens fruits. »

Le cardinal Hercule de Gonzague, voyant des tableaux peints par Paul Véronèse, jugea quelle serait un jour sa capacité; il l'emmena alors à Mantoue, où il fit deux tableaux différens des Tentations de saint Antoine. Ces ouvrages firent voir combien il était supérieur aux autres peintres ses compatriotes, Paul Farinati, Baptiste del Moro et Dominique Ricci.

Dès l'âge de vingt-cinq ans Paul peignit, dans la sacristie de l'église de Saint-Sébastien à Venise, le Couronnement de la Vierge et les Quatre Évangélistes. Ces morceaux étonnèrent tout le monde, et le firent rappeler plus tard par les moines de ce couvent pour décorer tout le reste de leur église. Il y représenta l'histoire d'Esther, plusieurs scènes de la vie de saint Sébastien, et différens autres sujets de piété. Paul Véronèse fut aussi chargé de décorer plusieurs châteaux dans les environs de Vicence et de Trévise. Il peignit dans ces appartemens différens sujets de la fable ou des scènes familières, dans lesquelles il est toujours remarquable par la vérité et le brillant de sa couleur.

Paul Véronèse venait de peindre à Venise, dans le réfectoire de Saint-George-Majeur, le fameux tableau des Noces de Cana, maintenant au Musée de Paris, et dans lequel on compte

plus de cent-vingt figures, lorsqu'en 1570 il retourna à Vérone, sa ville natale, pour peindre, dans le réfectoire des pères de Saint-Nazare, le Repas de Jésus-Christ chez Simon le pharisien; il avait alors trente-huit ans. En 1573, il revint à Venise, et y peignit un autre Repas dans le réfectoire de Saint-Jean et Saint-Paul : c'est celui de Jésus-Christ chez Lévi le publicain, plus connu sous le nom de saint Mathieu. Enfin, dans le réfectoire des Servites, il fit une autre composition du Repas de Jésus-Christ chez Simon le pharisien. Ce tableau fut donné en 1665, par le sénat de Venise, à Louis XIV, qui le fit placer au château de Versailles, dans la pièce connue sous le nom de salon d'Hercule.

Ces quatre tableaux auraient suffi pour établir la réputation de Paul Véronèse; ils sont cependant composés d'une manière qui lui est particulière. « C'est surtout son tableau des Noces de Cana où sa physionomie est bien prononcée : que de magnificence dans l'ordonnance! que de vie dans les figures, et de richesse dans les draperies! Où vit-on jamais une couleur plus brillante et plus vigoureuse? » Mais après avoir admiré cette magnifique peinture, si l'on veut se rappeler le sujet que l'artiste a voulu rendre alors dans un ensemble où les yeux sont frappés de la manière la plus harmonieuse, combien la raison aperçoit d'invraisemblances, de bizarreries! Paul Véronèse n'a pas mis dans ce tableau plus de mouvement que dans un repas ordinaire; le miracle n'étonne personne; les musiciens continuent leur concert, l'assemblée les écoute; l'un s'occupe de sa voisine, un autre joue avec un chien. L'ame ne reçoit aucune émotion, puisqu'au lieu de voir une action surnaturelle de Jésus-Christ, on voit le Sauveur, la Vierge et les apôtres, faisant bonne chère à la même table, avec un roi de France, le grand-turc, des moines et des poètes vénitiens contemporains du peintre.

Paul Véronèse eut le désir d'aller à Rome; il y accompagna l'ambassadeur de Venise Grimani, et ne put voir sans enthou-

siasme les magnifiques et sublimes compositions de Raphaël et de Michel-Ange. A son retour à Venise, il fut chargé de nombreux travaux pour orner le palais de Saint-Marc, et fit entre autres dans la salle du grand conseil une admirable composition allégorique où se trouve la ville de Venise personnifiée: elle est couronnée par la Victoire, et accompagnée de la Valeur, de la Gloire, de la Paix et de l'Abondance. Dans la même salle on voit aussi la Victoire remportée par André Contarini sur les Génois, la Ville de Scutari défendue par Scanderberg, la Prise de Smyrne par Pierre Mocenigo. Le plafond de la salle du Conseil des dix représente Jupiter foudroyant les Vices. Ce morceau, digne d'admiration, est bien composé, d'une couleur admirable et du plus grand effet; les têtes sont toutes du plus beau caractère et pleines d'expression.

Tant de talens furent bien récompensés par le sénat, qui créa Paul Véronèse chevalier de Saint-Marc. La réputation du peintre s'étendit au loin, et le roi d'Espagne Philippe II désira l'avoir à l'Escurial pour orner son palais; mais la considération dont il jouissait l'engagea à répondre au roi qu'il ne pouvait abandonner les grands ouvrages qu'il avait commencés.

Dans presque toutes les galeries on possède des tableaux peints à l'huile par Paul Véronèse; mais quoiqu'ils passent le nombre de cent, c'est peu de chose en comparaison de ses grandes et nombreuses fresques dans différentes villes des États vénitiens.

Parmi les élèves de Paul Véronèse on remarque ses deux fils, Gabriel et Charles Caliari, son frère Benoît Caliari, Michel Parrasion, Naudi, Maffei et François Montemezzano; mais ils sont peu connus hors de leur pays.

En 1588, Paul Caliari ayant suivi une procession dans un jour très chaud, tomba malade, et mourut à l'âge de cinquante-six ans. Les moines de Saint-Sébastien à Venise le firent enterrer dans leur église, où il avait fait ses premiers travaux.

HISTORICAL AND CRITICAL

NOTICE

OF PAUL CAGLIARI,

CALLED *PAUL VERONESE.*

If Titian deserves the highest place in the Venetian School, Paul Veronese ranks justly after him, as the most distinguished painter of a school, so eminent for its vigour, brilliancy and truth of colouring. Daillasson, in his *Observations on certain great painters*, speaking of Paul Veronese, observes with great reason : « Fecund in ideas, his imagination predominates over his reason. He possesses little sensibility, and his expression is rarely vivid or just. He composed, dressed and adjusted his figures according to the caprice of his taste, and every thing appeared perfect to him, when his eye was flattered. His compositions, considered with reference to picturesque effect, possess, it is true, animation, and are agreable to the eye; but as poetical effusions they, by no means, give satisfaction. Yielding easily to the fire of his imagination, he becomes, as it were, more singular, in proportion to the importance, and the nobleness of his subject. It must however be admitted, that the more multiplied the figures in his pictures are, the more, the *ensemble* of the scene and the luxury of the details are imposing. His rapid and firm touch has in it something of Teniers, and renders nature with great justness and fire : his colouring, vigorous and brilliant, is still further enhanced by silk scarlet drapery, which he frequently enriches with gold embroidery. His drawing is remarkable for its truth, and when his models were favorable

afford proofs of grace and nobleness; but, in the choice of them, he was never scrupulous.»

Paul Cagliari was born at Verona in 1532: his father, Gabriel Cagliari, a sculptor, gave him the first lessons in drawing; but ere long, young Paul shewed signs of so decided a taste for painting, that he was placed under the care of his uncle, Anthony Badile, a painter much celebrated at that time, for his pictures, which were remarkable for their graceful composition, and their freedom from that dryness, known by the name of the *old style*. The pupil soon surpassed his master, and Ridolfi, who wrote in the figurative language of that time, says, that « Paul, in the very spring of life, not only produced agreable flowers, but the most excellent fruits.»

The cardinal Hercules de Gonzaga, having seen some of the pictures of Paul Veronese, foresaw the celebrity which he was destined to arrive at, and took him to Mantua, where he painted two different pictures of the Temptation of St. Anthony. These compositions shewed his great superiority over his countrymen, Paul Farinati, Baptista del Moro, and Dominico Ricci.

At the age of twenty-five, Paul painted in the sacristy of the church of San Sebastian at Venice, the Crowning of the Virgin, and the Four Evangelists. These productions excited universal astonishment, and caused him, soon after to be invited, by the monks of this convent, to decorate the rest of their church. He there painted the Story of Esther, several scenes in the life of St. Sebastian, and different other subjects of piety. He was also employed to decorate several *châteaux* in the environs of Vicenza and Treviso. In these edifices he painted different subjects from fable, and other familiar subjects, in which he maintains his eminence for truth and brilliant colouring.

Paul Veronese had just finished at Venice, in the refectory of the convent of San Georgio Maggiore, the celebrated picture of the Marriage at Cana, now in the Louvre, and which contains upwards of a hundred and twenty figures, when he re-

turned, in 1570, to Verona, his native city, to paint, in the refectory of the convent of St. Nazarus, Jesus-Christ's Repast in the house of Simon the pharisee; he was then but thirty-eight years old. In 1573, he returned to Venice, and there painted, in the refectory of St. John and St. Paul, the Repast of Jesus-Christ at the house of Levi the publican, better known as St. Matthew. And lastly, in the refectory of the Servites, he composed another picture, representing the Repast of Jesus, at the house of Simon the pharisee. This picture was given by the senate of Venice, in 1665, to Lewis XIV, who had it placed in the palace of Versailles, in the hall of Hercules.

These four pictures, the style of composition of which is peculiar to himself, would have alone sufficed to establish the reputation of Paul Veronese. It is more especially in his picture of the Marriage at Cana, that his manner displays itself conspicuously: how magnificently it is disposed! what life in the figures! what richness of drapery! Where find more brilliant or more vigorous colouring? But after bestowing on this splendid picture the admiration it deserves, if we recollect the subject which the painter intended to render, we shall have more than one blemish to reproach him with, on the score of improbability and singularity. Paul Veronese has infused no more life into the scene, than may be exhibited in an ordinary repast; no one seems astonished at the miracle; the musicians proceed with the concert, and the assembly listen, as if nothing extraordinary had happened; on one side, one of the guests holds conversation with the female next to him; on another, a man is playing with his dog. The mind is struck with no deep emotion; since, instead of being struck with the supernatural act of Jesus-Christ, we behold the Saviour, the Virgin, and the Apostles, feasting at the same table, with a King of France, the Grand Turk, and Venetian monks and poets, contemporaries of the painter.

Paul Veronese, having made a journey to Rome, in company with the ambassador Grimani, could not behold without enthu-

siasm the sublime and magnificent compositions of Raffaelle and Michael Angelo. On his return to Venice, he was engaged to execute numerous works for the decoration of the palace of San Marc. Amongst many others, he composed a most admirable allegory for the grand hall of the council of state, in which he represents Venice personified; she is crowned by Victory, and is surrounded by Valour, Glory, Peace and Plenty. In the same hall are pictures representing the Victory gained by Andrew Contarini over the Genoese, the Town of Scutari defended by Scanderberg, the Taking of Smyrna by Peter Moncenigo, the ceiling of the hall of the council of ten, represents Jupiter hurling his thunders against the Vices. This picture deserves the highest admiration; it is a fine composition; its colouring and effect are truly charming; the heads are of the very finest character and expression.

Such distinguished talents, could not fail to obtain an honourable recompense from the senate. He was created a knight of San Marc. His fame spread through the different countries of Europe, and Philip II. of Spain wished to have him at the Escurial, to adorn that palace; but the esteem in which he was held at Venice, induced him to reply to the king, that « he could not abandon the great works he had begun.

In almost every gallery, oil paintings of Paul Veronese, may be found; and although they exceed one hundred in number, they are nevertheless trifling when compared with his great and numerous *frescos* to be found in the different states of Venice.

Among the pupils of Paul Veronese, we notice his two sons, Gabriel and Charles Cagliari, his brother Benedict Cagliari, Michael Parrasian, Naudi, Maffei and Francis Montemezzano; but they are little known out of their own country.

In 1588, Paul Cagliari, having attended a procession on a very hot day, fell ill, and died at the age of fifty-six. The monks of San Sebastian, at Venice, caused him to be interred in their church, where he had executed his first works.

LÉONARD DE VINCI.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

LÉONARD DE VINCI.

Lors de la renaissance des arts, c'est à Florence qu'ils prirent le plus grand essor, et, parmi les hommes de génie qui se firent remarquer, on doit citer particulièrement le peintre Léonard, que l'on regarde comme chef de l'école florentine.

Léonard naquit au château de Vinci, en 1452; et c'est par cette raison qu'on le nomme Léonard de Vinci. Fils naturel de Pierre, notaire de la seigneurie de Florence, il fut doué avec profusion des dons de la nature, et il mit tous ces dons en valeur. On le vit cultiver avec succès, non-seulement les trois arts qui ont rapport au dessin, mais encore les mathématiques, la mécanique, l'hydrostatique, la poésie et la musique. Tous les exercices du corps lui étaient également familiers, et il atteignit un haut degré de perfection dans la danse, l'escrime et l'équitation. A cette vigueur d'esprit si rare, il joignit encore les grâces d'une physionomie charmante et une force corporelle tout-à-fait extraordinaire.

Le père de Léonard ayant remarqué la facilité avec laquelle dessinait son fils, il porta quelques-uns de ses ouvrages à André Verrocchio, son ami. Cet habile artiste, étonné de tant de

dispositions, engagea Pierre à lui confier son fils, qui devint alors le camarade et l'émule de Pérugin, devenu si célèbre par la suite comme maître de Raphaël. Léonard devint bientôt assez habile pour aider André Verrocchio, et il travailla concurremment avec lui dans un grand tableau du *Baptême de Jésus-Christ*. Il fit la figure accessoire d'un ange, tenant les vêtemens du Sauveur, et s'en acquitta avec tant d'habileté, que l'accessoire éclipsa le reste de la composition.

Léonard fut appelé à Milan, en 1489, par le duc Louis Sforza, pour faire la statue que ce prince voulait élever à son père, le duc François; mais il fit le modèle d'une proportion si colossale, que l'on regarda la fonte comme inexécutable. Il fut alors nommé directeur de l'académie de peinture que venait de créer le duc de Milan. Les talens variés de Léonard furent bientôt employés à des travaux extraordinaires. On vante surtout une machine théâtrale, construite à l'occasion des noces de Jean Galéaz, et dans laquelle les planètes roulant dans leur orbite, venaient l'une après l'autre chanter l'épithalame de la mariée. Léonard inventa aussi une lyre d'argent d'une forme particulière, et dont il tirait les sons les plus harmonieux. Il sut aussi triompher de difficultés regardées comme insurmontables, en parvenant à établir la jonction du canal de Martezana, avec celui du Tesin. Enfin il composa et exécuta, dans le réfectoire des dominicains de Milan, ce célèbre tableau de la Cène, admiré généralement pour l'expression, et que nous avons donné sous le n°. 416.

Lorsque Louis XII s'empara du duché de Milan, et que le duc Louis Storza fut fait prisonnier, Léonard craignit que les faveurs dont il avait joui ne devinssent un motif de persécution; mais le roi, désirant récompenser son mérite, l'accueillit gracieusement et lui assura une pension. Léonard voulut à son tour témoigner sa reconnaissance au monarque vainqueur; il lui présenta un lion automate qui, après avoir fait quelques pas devant le roi, s'arrêta et se leva sur ses pates

de derrière; alors sa poitrine s'ouvrit, et on vit se développer l'écusson des armes de France. C'est aussi à lui que l'on doit l'invention de plusieurs instrumens à l'usage des tourneurs, et notamment du tour ovale qui est d'une si grande utilité.

Malgré la faveur dont jouit Léonard de la part du roi, la domination française lui fut apparemment désagréable, puisqu'il retourna à Florence, où le gonfalonier, Pierre Soderini, le chargea de peindre, dans la grande salle du conseil, la bataille dans laquelle avait été défait Nicolas Piccinio, l'un des plus habiles généraux du duc de Milan. Ce tableau ne fut pas achevé, mais on en connaît un carton, représentant des cavaliers se disputant une enseigne. Dans cet ouvrage admirable, la colère et la vengeance des chevaux est rendue avec autant de perfection que celle des hommes.

Michel-Ange fut en même temps chargé de peindre une autre scène de l'histoire des Florentins, c'est pour cela qu'il fit le carton où les Florentins sont surpris par les Pisans, tandis qu'ils se baignaient dans l'Arno. Le suffrage des artistes demeura suspendu entre ces deux chefs-d'œuvre; mais il paraît cependant que Léonard, presque sexagénaire, éprouva quelques contrariétés de voir son ouvrage mis en parallèle avec celui d'un jeune homme de trente ans. Il profita donc, pour s'éloigner de Florence, de l'occasion que lui offrit Julien de Médicis, qui allait à Rome pour l'exaltation du pape Léon X, son frère. Quoique accueilli d'abord par le souverain pontife, il ne tarda pas à s'apercevoir du refroidissement que lui faisait éprouver la lenteur avec laquelle il travaillait; lenteur qui était telle, que l'on prétend qu'il fut quatre ans à terminer ce fameux portrait de la dame *Lise*, femme de Joconde. François Ier. trouva, il est vrai, cette peinture admirable, et la paya 4,000 écus (environ 20,000 francs).

Vers la fin de 1515, Léonard, mécontent des tourmens qu'il éprouvait en Italie, se détermina à accepter la proposi-

tion du nouveau roi de France: il vint à Fontainebleau, où le monarque lui fit l'accueil le plus honorable. Il lui assigna ensuite pour retraite le château de Clou, à Amboise; mais on ne voit pas que le peintre ait fait aucun travail dans cette retraite, où les infirmités de la vieillesse ne tardèrent pas à l'accabler, et où il mourut le 2 mai 1519, après un séjour de trois années environ. Son corps fut placé dans l'église de St.-Florentin d'Amboise.

Quoiqu'on ait souvent dit qu'il mourut à Fontainebleau, dans les bras de François Ier., et que Ménageot ait représenté cette scène honorable pour les arts, on doit regarder ce fait comme douteux, puisque, comme l'a fait observer le professeur Venturi, la cour était alors à Saint-Germain, où la reine venait d'accoucher; d'ailleurs il existe des ordonnances données dans cette même ville, à la date du 1er. mai 1519, ce qui ne pouvait guère permettre au roi de s'être trouvé le lendemain à Amboise.

Les tableaux de Léonard sont assez rares, aussi met-on un grand prix à ceux dont l'originalité ne peut être contestée; mais on doit dire aussi que souvent on lui attribue des ouvrages de Luini, l'un de ses élèves.

Ce grand homme avait une susceptibilité qui ressemblait quelquefois à de la jalousie; mais avec des manières gracieuses et des ressources inépuisables dans l'esprit pour converser sur toutes sortes de matières: on lui reconnaissait généralement des mœurs pures, une âme noble et généreuse, et une douce philosophie. Autant il avait soigné sa parure dans le temps où il joignait à la beauté remarquable de son extérieur les goûts de la jeunesse, autant, vers la fin de sa carrière, et après ses démêlés avec Michel-Ange, il montra d'éloignement pour la recherche des habits. Il avait laissé croître ses cheveux et sa barbe, ce qui lui donnait l'air d'un vieux Druide.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE OF LEONARDO DA VINCI.

At the revival of the Arts, they flourished principally at Florence; and among the great men by whom they were cultivated, should be mentioned, with peculiar respect, Leonardo da Vinci, reputed the chief of the Florentine school.

This celebrated artist, the natural son of Piero, a Notary of Florence, was born in 1452, at the castle of Vinci; from which he derived the surname of *da Vinci*. The gifts of nature were bestowed on him in profusion; and he left none of them unimproved. Besides the kindred arts of design, he cultivated with success, mathematics, mechanics, hydrostatics, poetry and music; and at the same time made himself master of all the bodily exercises, excelling alike in dancing, fencing and riding. To this uncommon vigor of mind, were joined the attractions of a beautiful countenance, and great bodily strength.

His father, observing the facility with which he drew, carried some of his sketches to his friend Andrea Verocchio, who was struck by the proofs of genius they displayed, and urged him to confide the son to his care: young Leonardo

thus became the companion and rival of Perugino, afterwards celebrated as the master of Raffaelle. He soon acquired sufficient skill to assist Veracchio in his works; and in a large composition, by his master, of the Baptism of Christ, he painted the figure of an Angel holding the Saviour's garments, with such superiority, that it eclipsed the rest of the picture.

In 1489, Leonardo was invited to Milan, by the Duke Lewis Sforza, to execute the statue which that Prince was about erecting to the memory of his father, the Duke Francis; but the colossal size of his model rendered it impossible to cast it. He was then appointed Director of the Academy of Painting, recently established by the Duke; and employed his talents in various extraordinary works. On the occasion of the nuptials of John Galeazzo, he constructed a vaunted theatrical machine, in which the Planets, rolling in their orbits, appeared in succession, and sung the epithalamium of the bride. He also invented a silver lyre, of a peculiar form and ravishing sweetness. By dint of science and ingenuity, he overcame the obstacles, till then deemed insurmountable, which opposed the junction of the canal of Martezana with that of the Ticino; and finally, he painted in the refectory of the Dominicans, the celebrated picture of the Last Supper, so universally admired for expression, which we have seen n°. 416.

When Lewis XII. conquered the Milanese, and made Lewis Sforza prisoner, Leonardo apprehended persecution on account of his favour with the Duke; but the King, who meditated only to recompense his merit, received him graciously, and accorded him a pension. To shew his gratitude, eh presented the victorious monarch an automatic lion, which after advancing a few steps in the presence, stopped and reared himself on his hinder feet, when his breast flew open and discovered the scutcheon of the Arms of France. To Leonardo da Vinci the art of turning is indebted for se-

veral of its implements, especially for that most useful instrument the oval lathe.

But though favoured with the royal protection, Leonardo submitted impatiently to the French yoke, and withdrew to Florence; where he was employed by the Gonfaloniere Pietro Soderini, to paint in the grand hall of the Council, the defeat of Picinino, one of the ablest generals of the Duke of Milan. This picture was never finished, but there exists a cartoon of it, representing a combat of horsemen for a standard, in which the passions of anger and revenge, are no less forcibly expressed in the horses than in the men.

Michel Angelo was charged at the same time to paint another scene of Florentine history, and produced his cartoon of the Florentines surprised by the Pisans, while bathing in the Arno. The judgment of artists remained suspended between these two master-pieces; and Leonardo, who was now nearly sixty years of age, saw with displeasure his work compared to that of a young man of thirty. He accordingly seized the opportunity offered him by Guiliano de' Medici, who was going to Rome for the exaltation of his brother, Leo X., to leave Florence. He was at first received with distinction by the Pontiff, but was soon sensible of a change of disposition occasioned by the slowness with which he worked; which was such that he is said to have been four years in finishing his famous portrait of *Mona Lisa*, the wife of Giocondo. This production was so highly admired by Francis I^st^., that he purchased it for the sum of 4,000 crowns (about 800 pounds).

Towards the close of 1518, Leonardo, harassed by continual vexations in Italy, accepted the invitation of the young King of France, and repaired to Fontainebleau, where he was received with the highest honours. The chateau of Clou was assigned for his retreat; but it does not appear that he executed any work in this retirement, where he soon ex-

perienced the infirmities of age, and where he died on the 2nd. of May 1819, after a residence of about three years. His remains were deposited in the church of St. Florentin at Amboise.

It has been often repeated that Leonardo expired at Fontainebleau, in the arms of Frances Ist., and Menageot has represented a scene, alike honorable to the artist and the prince; but a part of the story is unquestionably false, as Leonardo died at Amboise; and the principal circumstance is, at least, doubtful for, as Venturi has observed, the Court was then at Saint-Germain, attending on the Queen, who had just been brought to bed; and there exist ordinances signed by the King at Saint-Germain, on the 1st. of May, which is hardly compatible with the supposition of his being on the 2nd. at Amboise.

Leonardo's da Vinci's pictures are rare, and when undoubtedly original are of inestimable price: the works of his pupil Luini are often attributed to him.

This great man has a susceptibility of temper bordering upon jealousy: yet he is generally allowed to have possessed with pure morals, a noble and generous soul, and a humane and rational philosophy. His manners were graceful, and the inexhaustible stores of his mind furnished him materials for conversation, on every subject. In the early part of his life, while animated by the passions of youth, and distinguished for personal beauty, he was remarkably attentive to his dress; but in his latter years, and after his dissentions with Michael Angelo, he became averse to the care of his person, and even suffered his hair and beard to grow; which gave him the appearance of an aged Druid,

MICHEL-ANGE BUONAROTI.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

MICHEL-ANGE BUONARROTI.

Si le nom de Michel-Ange n'est pas aussi répandu que celui de Raphaël, on ne doit pas croire cependant que cet artiste ait moins de mérite que le prince de la peinture; on doit dire au contraire qu'il est un de ces esprits élevés à qui on a donné le nom de génie. On peut le comparer à Milton et au Dante : ainsi qu'eux il avait une âme forte, comme eux il fit des études profondes, ses inventions furent terribles, gigantesques, inimitables.

Michel-Ange Buonarroti naquit en 1474, au château de Caprèse, près d'Arezzo; son père en était Podestà, et descendait de l'illustre maison des comtes de Canosse. Il reçut l'éducation convenable à sa naissance, mais il montra des dispositions si extraordinaires pour l'étude des beaux-arts, que bientôt il obtint la permission de s'y livrer entièrement. A peine Michel-Ange fut-il dans l'atelier de Dominique Ghirlandaïo, que par sa supériorité il excita la jalousie. On pense même qu'afin de ne pas avoir un semblable rival à redouter, Ghirlandaïo dirigea son élève vers l'étude de la sculpture, contre le gré de Louis Buonarroti, père de Michel-Ange, qui croyait cet art moins digne de sa noblesse. Cependant il n'eut rien à regretter, puisque bientôt après son fils fut présenté à Laurent le Magnifique, comme pouvant devenir un bon statuaire. Le grand-

duc l'accueillit et l'admit à sa table avec Poliziano et les autres savans qui ornaient sa cour.

Il est facile de concevoir combien Michel-Ange dut trouver à orner son esprit à la cour de Florence. Il étudia la poésie dans les ouvrages du Dante, la peinture d'après Masaccio dans la chapelle *del Carmine*, la sculpture en voyant les statues antiques dont les jardins de Médicis étaient abondamment pourvues, et enfin l'anatomie avec l'aide du prieur du Saint-Esprit, qui lui donna toute facilité pour avoir des sujets à disséquer. Il attacha tant d'importance à cette étude, qu'il y consacra douze années. Les connaissances qu'il acquit dans cette partie déterminèrent le caractère de son style. Il projetait d'écrire un traité sur les mouvemens humains, et sur les effets extérieurs des os. Pour bien faire connaître le caractère distinctif de son dessin, on peut dire qu'il est nerveux, musculeux et robuste; ses raccourcis sont toujours des plus difficiles; ses expressions pleines de noblesse et de vigueur, ses poses naturelles et faciles.

De semblables études ont été faites par beaucoup d'artistes, qui ensuite se sont livrés exclusivement à l'exercice de l'un des beaux-arts, et s'y sont élevés à un degré plus ou moins remarquable. Michel-Ange les exerça tous, et dans chacun d'eux on le trouve sublime, dans chacun d'eux il fit un chef-d'œuvre. Son Jugement dernier peint dans la chapelle Sixtine à Rome; sa statue de Moïse pour le tombeau du pape Jules II; et la coupole de Saint-Pierre de Rome. Il fit aussi des poésies, conservées dans la Bibliothèque du Vatican; il eût acquis sans doute de la célébrité dans ce genre s'il eût voulu en faire autre chose qu'un simple délassement.

La mort du grand-duc Laurent de Médecis enleva aux arts leur Mécène; Pierre son fils en lui succédant n'hérita pas de ses goûts, et on sera sans doute étonné de voir Michel-Ange occupé tout un hiver à faire des statues de neige. Une révolu-

tion ayant forcé les Médicis à quitter Florence, Michel-Ange crut prudent de se soustraire au ressentiment de leurs ennemis. Il fit un voyage à Venise, passa à Bologne, et revint à Florence trois ans après, en 1494. Il fit alors une statue de Cupidon endormie, qu'il envoya à Rome pour la faire enterrer dans un endroit où l'on faisait des fouilles, ayant eu le soin de conserver un des bras qu'il avait brisé, afin d'avoir une preuve convaincante qu'il était auteur de cette sculpture. On ajoute que lors de sa découverte elle fut présentée au cardinal Saint-George, qui la prit pour une statue antique, et la paya environ 1000 francs. Cette anecdote, plus comique que probable, a été répétée par plusieurs biographes ; mais elle n'en devient pas plus vraisemblable. Si Michel-Ange eut copié une statue antique, sans doute il aurait pu l'imiter ; mais en créant une figure, est-il probable qu'il ait adopté une manière différente de celle que lui dictait son imagination. D'ailleurs une telle supercherie doit-elle se supposer dans un artiste du caractère de Michel-Ange ; s'il l'eût fait, n'aurait-il pas indisposé le cardinal, tandis qu'au contraire on voit le statuaire florentin établi à Rome dans sa maison et à sa table. C'est alors que Michel-Ange fit sa statue de Bacchus, qui depuis fut transportée à Florence, et son groupe de la Pitié, placé à Saint-Pierre dans la chapelle du Crucifix.

Depuis cent ans il existait à Florence une ébauche informe d'une statue colossale de plus de vingt pieds de haut : Michel Ange entreprit de la terminer et en fit un David. Si elle n'est pas généralement estimée, on peut dire que les défauts qu'on lui trouve proviennent des coups de ciseau donnés maladroitement par l'ancien sculpteur Simon de Fiesole.

Jules II étant monté en 1503 sur la chaire de Saint-Pierre, voulut éterniser sa mémoire en laissant à la postérité un beau monument ; il crut devoir confier ce soin au plus grand génie de son siècle, et il appela à Rome Michel-Ange, alors âgé de

29 ans. Cet artiste, sculpteur et architecte à la fois, lui présenta bientôt le modèle du plus fastueux mausolée dont l'histoire fasse mention; mais son exécution, suspendue pendant le pontificat même de Jules II, ne fut exécutée ensuite qu'avec de grandes modifications. C'est là que se trouve placée la célèbre statue de Moïse; l'attitude en est simple, la figure est terrible, quelque chose de magique fait frissonner le spectateur et lui commande le respect; il reconnaît dans cette statue un génie puissant et digne de maîtriser un peuple naturellement indocile.

C'est à l'occasion de ce monument, et pour le placer d'une manière convenable, que Michel-Ange proposa au pape de faire terminer la nouvelle église de Saint-Pierre, dont les constructions avaient été commencées par Bernard Rossellini, sous le pape Nicolas V. L'architecte Bramante, favori du pontife goûta cette idée; mais craignant que les fonds vinssent à manquer pour l'une des deux entreprises, il représenta au pape que faire son tombeau de son vivant était de mauvais augure, et il en fit abandonner l'exécution. Michel-Ange crut voir qu'on cherchait à l'éloigner parce qu'un jour il ne put entrer dans la chambre du pape. Piqué de ce refus, il dit au camerier : *Quand sa sainteté m'enverra chercher, dites-lui que je n'y suis plus.* En effet, de retour chez lui, il donna ordre de vendre tous ses effets, et partit à l'instant pour Florence. A peine arrivé en Toscane, il reçut cinq courriers chargés de lettres très pressantes, et même d'ordres qui lui enjoignaient de retourner à Rome. Les prières et les menaces de l'impérieux pontife ne purent obtenir de l'inflexible artiste, autre chose qu'une lettre dans laquelle il priait le saint père de choisir un autre sculpteur. Pendant son séjour de trois mois à Florence, Jules II adressa au sénat trois brefs où il exigeait le renvoi de Michel-Ange à Rome. L'artiste craignant la colère du pape, se refusait à cette démarche, mais le gonfalonier Sodérini, le déter-

mina enfin à retourner près du saint père avec le titre d'ambassadeur, pour lui donner toute sécurité.

Michel-Ange vint trouver le saint père à Bologne, dont il venait de s'emparer et lui témoigna des regrets de sa conduite. Le pape lui rendit ses bonnes grâces, et le chargea de faire en bronze sa statue, pour être placée sur l'église de Saint Pétrone. Allant en voir le modèle, le pontife ne put s'empêcher de remarquer l'air menaçant de la figure, et demanda si elle donnait des bénédictions ou des malédictions. — *Elle menace Bologne, et l'avertit de vous être fidèle*, reprit l'artiste. Mais les Bentivoglio furent à peine rentrés, que la statue fut brisée, et le métal acheté par Alphonse d'Este pour en faire une pièce d'artillerie qui fut nommée *la Julienne*.

Michel-Ange, revenu à Rome, Bramante craignit de voir reprendre les travaux du mausolée de Jules II, il engagea le pape à charger cet artiste de peindre à fresque la voute de la chapelle Sixtine. C'est à regret qu'en 1508 il abandonna la sculpture, pour laquelle il avait une prédilection particulière : il disait l'avoir sucée avec le lait de sa nourrice, qui était femme d'un sculpteur. Il se livra donc à la peinture, dans laquelle cependant il s'était déjà fait connaître d'une manière avantageuse, lorsque vingt ans auparavant il fit ce fameux carton de la guerre de Pise. Le peintre, en retraçant ce trait récent de l'histoire de Florence, supposa que l'attaque des Florentins avait eut lieu dans un moment où la plupart des soldats Pisans se baignaient dans l'Arno. Cette fiction lui donna les moyens de faire voir sans vêtemens un nombre de soldats s'élançant du fleuve et s'habillant à la hâte pour courir à la défense de leurs concitoyens. Chacun avait admiré le génie de Michel-Ange dans ce tableau destiné à décorer la salle du sénat de Florence; mais déjà il avait péri dans les révolutions que subit cette ville, lorsque Michel-Ange trouva une nouvelle occasion de faire connaître la force de son talent dans la peinture de la

chapelle Sixtine. C'est là que l'on voit ces figures si majestueuses, si expressives des prophètes et des sibylles, dont la manière est, selon Lomazzo, la meilleure que l'on puisse trouver dans le monde entier. En effet, l'imposante gravité des physionomies, la sévérité de leurs regards, l'effet neuf et tout-à-fait grandiose des draperies, l'attitude de chaque figure, tout enfin annonce des mortels inspirés, et par la bouche desquels la Divinité adresse la parole à l'homme. La figure d'Isaïe est, selon Vasari, celle qui frappe le plus. Lorsqu'on examine sur les murs de cette chapelle les peintures de Sandro Boticello et de ses émules, puis qu'en élevant ses regards vers la voute on voit les compositions de Michel-Ange, ce peintre semble planer ainsi qu'un aigle au dessus de tous les autres. L'applaudissement universel que lui mérita ce superbe ouvrage le rendit plus cher au pape, qui l'obligea à reprendre les travaux de son mausolée. Trente ans plus tard, sous le pontificat de Paul VII, Michel-Ange exécuta le projet, formé dès lors, de peindre également à fresque le mur du fond de la même chapelle; c'est là qu'il fit ce Jugement dernier, si étonnant et si remarquable sous tous les rapports. Aucune autre scène ne se présentait mieux à un génie aussi vaste et aussi savant, rien assurément ne pouvait mieux convenir à une imagination aussi tragique, que le jour terrible où Dieu juge tous les hommes et sépare les bons d'avec les méchans. On peut cependant s'étonner de voir que, comme le Dante, il ait introduit des personnages mythologiques dans un sujet sacré, et des nudités absolues dans une peinture placée dans une église. Michel-Ange eut encore à peindre dans la suite la chapelle Pauline, où il représenta le Crucifiement de saint Pierre, et la Conversion de saint Paul; puis, il peignit aussi un tableau de Léda, qui vint à Fontainebleau sous Louis XIII, et a été détruit.

La mort de Jules II, arrivée en 1513, au lieu d'être un motif pour terminer son tombeau, vint l'interrompre de nouveau.

Le pape Léon X, de la famille des Médicis, voulut faire jouir la ville de Florence des talens d'un de ses enfans; il chargea notre artiste de construire l'église de Saint-Laurent. Le modèle en fut fait, les constructions commencées; puis, la mort de Léon X vint suspendre ces travaux en 1521. Michel-Ange alors s'occupa encore du mausolée de Jules II; puis commença, par ordre de Clément VII, la Bibliothèque Laurentienne, et la sacristie de l'église de Saint-Laurent, où le pape voulait faire placer les mausolées de ses ancêtres.

Voulons-nous maintenant considérer Michel-Ange Buonarroti comme architecte, en rappelant qu'il construisit à Florence la Bibliothèque Laurentienne, l'église de Saint-Laurent, et la chapelle des Strozzi, nous aurons à dire qu'il fit à Rome le capitole, le palais Farnèse, le collége de la Sapienee, l'église de Sainte-Marie-Majeure, la porte Pie et plusieurs autres; puis enfin cette célèbre et magnifique coupole de Saint-Pierre, monument digne, à lui seul, de répandre le plus grand lustre sur l'artiste qui eut le génie de créer une si belle chose, et l'audace de construire un monument aussi vaste.

Après avoir parcouru une carrière longue et active, Buonarroti, tourmenté par la gravelle, éprouva une fièvre lente qui le conduisit au tombeau. Il mourut en 1564, âgé de plus de 90 ans. Enterré provisoirement dans l'église des Saints-Apôtres, on devait plus tard lui élever un tombeau dans la basilique de Saint-Pierre; mais Florence, qui avait toujours revendiqué la possession de son concitoyen pendant sa vie, voulut conserver ses dépouilles mortelles. Le grand-duc le fit déterrer et enlever secrètement, puis, transporté à Florence, son corps y fut reçu et inhumé avec des honneurs infinis; un pompeux catafalque fut dressé dans l'église de Saint-Laurent; plus tard, un monument durable fut élevé dans l'église de Sainte-Croix; le grand-duc fourni tous les marbres nécessaires à ce tombeau; Vasari fit le buste de son maître, et trois autres élèves firent les statues de la Peinture, de la Sculpture et de l'Architecture.

De mœurs simples mais d'un caractère rude, Michel-Ange eut toujours du mépris pour les richesses et pour les agrémens de la vie; souvent il ne mangeait que du pain, dormait tout habillé, travaillait beaucoup et se promenait seul. Aimé des grands, il fuyait leur société; il eut cependant des amis parmi ses élèves, qui furent nombreux, et dont nous citerons Pierre Urbano, Antoine Mini, Ascagne Condivi, Filippi, Marc de Pino Castelli, Gaspard Bacura; puis surtout Fra-Bartholomeo de Saint-Marc, Marcel Venusti, Rosso, Daniel Ricciarelli, Baptiste Franco, Jules Clovio, Jacques Pontorme, François Salviati, et George Vasari. Michel-Ange eut aussi beaucoup d'amitié pour Urbain, son serviteur, long-temps attaché à lui. Un jour il lui disait : « Quand je serai mort, que feras-tu, mon cher Urbain? — Hélas, il faudra bien que je serve ailleurs. — Je ne le souffrirai pas; je ne veux pas que tu aies d'autre maître; » en effet il lui donna dix mille francs, mais ce legs fut inutile. Michel-Ange eut la douleur de survivre à son domestique, et c'est lui qui le soigna pendant sa dernière maladie.

La vie de Michel-Ange Buonarroti a été publiée plusieurs fois : d'abord par Vasari et Condivi, en italien; l'abbé de Hauchecorne en a donné une traduction en français, et Richard Duppa en composa une en anglais.

Landon a publié les Œuvres de Michel-Ange en 2 volumes; il serait inutile de dire le nombre de ses compositions, puisqu'il s'en trouve plusieurs d'une si grande dimension, qu'elles peuvent chacune équivaloir à vingt ou trente tableaux. George, Adam et Diane Ghisi ont beaucoup gravé d'après lui; les autres graveurs qui ont publié ses compositions sont Marc-Antoine Raimondi, Augustin Musis, Jules Bonasone, Chérubin Alberti, Æné Vico, Beatricet, Cavalleriis et Corneille Cort.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE OF MICHAEL ANGELO BUONARROTI.

If the name of Michael Angelo is not so generally spread as that of Raphael, still it must not be thought that he has less merit than the Prince of Painting: it may, on the contrary, be said, that he belongs to that class of lofty minds to whom the name of genius has been given. He may be compared to Milton and Dante: like them, he had an aspiring soul; like them, he studied deeply, and his inventions were terrible, gigantic, and inimitable.

Michael Angelo Buonarroti was born in 1474, in the Castle of Caprese, near Arezzo, of which, his father, a descendant of the illustrious house of the Counts of Canossa, was Podestà. He received an education suitable to his birth, but he displayed such an extraordinary inclination for the study of the Fine Arts, that he soon obtained permission to give himself up wholly to them. Scarcely was Michael Angelo in the Study of Domenico Ghirlandai than his superiority excited jealousy. It is even believed that Ghirlandai, dreading such a rival, turned his pupil's thoughts to the study of Sculpture, against the inclination of Lodovico Buonarroti, Michael Angelo's father, who considered this art as less compatible with his nobility. He had however nothing to regret; for, soon afterwards, his son was presented to Lorenzo the Magnificent, as one who was

likely to become a good statuary. He was welcomed by the Grand Duke who admitted him at his table, with Poliziano and the other literati that adorned his court.

It is easy to conceive how much Michael Angelo must have found, as the Court of Florence, to enrich his mind. He studied Poetry, in the works of Dante: Painting, after Masaccio, in the Chapel Del Carmine; Sculpture, by seeing the antique statues with which the gardens of the Medici were so amply provided; and Anatomy, through the assistance of the Prior Del Santo Spirito, who gave him every facility to procure subjects for dissection. He attached so great an importance to this study, that he consecrated ten years to it, and the knowledge he acquired, in this branch, determined the character of his style. He intended writing a treatise on the action of the human frame and on the outward effects of the bones. To describe correctly the distinguishing character of his design, it may be said to be strong, muscular, and robust: his foreshortenings are always exceedingly difficult; his expressions are forcible, and full of grandeur; and his attitudes, natural and easy.

Similar studies have been followed by many artists, who have afterwards given themselves up exclusively to the exercise of some one of the Fine Arts, reaching a degree of excellence more or less remarkable, but Michael Angelo practised them all; in each, he proved himself sublime, in each, he achieved a masterpiece: — His Last Judgment painted in the Capella Sistina at Rome, his statue of Moses for the tomb of pope Julius II, and the Cupola of St. Peter's at Rome. He also wrote some poetry, preserved in the Vatican Library, and he would have acquired celebrity in that class had he sought for any thing in it, but mere relaxation.

The death of the Grand Duke Lorenzo de Medici deprived the Arts of their Mecænas: Peter, his son, in succeeding him, did not inherit his taste; and it will no doubt excite astonish-

ment to find Michael Angelo occupied, during a whole winter, in making statues of snow. A revolution forcing the Medici to quit Florence, Michael Angelo thought it prudent to screen himself from the resentment of their enemies. He went to Venice and to Bologna; and, in 1494, returned to Florence, after an absence of three years. He then did a statue of Cupid Asleep, which he sent to Rome, to have it hidden in a spot, where excavations were being carried on: he had taken care to preserve an arm, that he had broken off, to have a convincing proof of his being the author of this statue. It is added that when discovered, it was presented to Cardinal St. George, who, considering it an antique, purchased it for about 1000 franks, or L. 40. This anecdote, more humoursome than true, has been related by several biographers, but it does not for that, acquire the more likelihood. If Michael Angelo had copied an antique statue, no doubt he could have imitated it; but, creating a figure, could he have adopted a manner different, from that dictated by his own imagination? Besides can such a deception be supposed, in an artist of Michael Angelo's stamp; by such a trick, would he not have irritated the Cardinal against him, whilst on the contrary we find the Florentine Statuary established in his house and sitting at his table. It was at that period, Michael Angelo did his statue of Bacchus, which was afterwards transferred to Florence, and his group of Pity, placed at St. Peter's, in the chapel of the Crucifix.

There existed in Florence, since a hundred years, a rough and formless sketch of a colossean statue, upwards of twenty feet high: Michael Angelo undertook to finish it, and made his David. If not generally admired, the defects found in it arise from the chisel strokes, unskilfully given by the former sculptor, Simon di Fiesde.

Julius II. having ascended the Pontifical Chair, in 1503, wished to perpetuate his own memory by bequeathing to pos-

terity a beautiful monument : he determined to intrust this care to the greatest genius of the age, and invited to Rome Michael Angelo, who was then 29 years old. This artist, both a sculptor and an architect, soon presented him the model of the most pompous Mausoleum mentioned in history : but the execution of it was suspended, even during the Pontificate of Julius II, and was afterwards finished, although with great modifications. It is there that is placed the famous statue of Moses : its attitude is simple, the figure is awful, something magical makes the beholder shudder and commands his respect : he discovers in this statue a powerful genius capable of governing a nation, naturally untractable.

It was relatively to this monument, and for the placing of it in a suitable manner, that Michael Angelo proposed to the Pope to finish the Church of St Peter's, the building of which had been begun by Bernardo Rossellini, under Pope Nicholas V. The Architect Bramante, a favourite of the Pontiff, was pleased with the idea, but fearing lest the funds should fail for either of the undertakings, he represented to the Pope, that it was a bad omen to have his tomb constructed during his lifetime; and thus induced him to abandon the execution of it. Michael Angelo thought there was an intention to set him aside, as he one day could not gain admission to the Pope's chamber. Irritated at this denial, he said to the Groom of the Chamber, « When his Holiness sends for me, tell him I am gone. » In fact on his return home, he gave orders for the selling of his effects, and immediately set off for Florence. He was scarcely arrived in Tuscany, than five messengers brought him very pressing letters, and even orders, enjoining him to return to Rome. The requests and threats of the haughty Pontiff gained nothing over the unbending artist, but a letter, in which he prayed his Holiness to chuse another Sculptor. During an abode of three months in Florence, Julius II addressed three briefs to the Senate, wherein he exacted, that Michael Angelo should be

sent to Rome. The Artist, dreading the Pope's anger, would not yield to this step, but the Gonfaloniere Soderini, at length induced him to return to the Pope, invested with the title of ambassador, to insure him every security.

Bologna had just been taken possession of by the Pope; Michael Angelo joined his Holiness there, and testified regret for his conduct. The Pope took him again into favour, and commissioned him to make his statue in bronze, to be placed on the church of St. Petronius. On going to see the model, his Holiness could not help remarking the threatening aspect of the figure, and asked if it was bestowing blessings or curses:— « It threatens Bologna, and warns it to be faithful to you. » But the Bentivoglios were scarcely returned, than the statue was broken, and the metal purchased by Alphonso d'Este, to cast with it a piece of artillery, called the Juliana.

Michael Angelo being returned to Rome, and Bramante fearing to see him resume working at the Mausoleum of Julius II, the latter gained over the Pope to commission the artist to paint in Fresco the vaulted ceiling of the Sistine Chapel. Obliged therefore, in 1508, to abandon Sculpture, for which he had a peculiar predilection, that he said he had sucked with the milk of his nurse, the wife of a Sculptor, he gave himself up to Painting, wherein he had however already shown off very advantageously, having, twenty years before, executed the famous Cartoon of the Pisan War. The painter, in representing that recent feature of the history of Florence, supposed that the attack of the Florentines took place whilst the greater part of the Pisan soldiers were bathing in the Arno. This fiction enabled him to display a number of naked soldiers springing from the river and dressing themselves hastily to run to the assistance of their fellow citizens. Every one had admired the genius of Michael Angelo, in this picture, intended to decorate the Senate Hall of Florence; but it had already been destroyed in the changes undergone by this city, when Michael Angelo

found another opportunity of showing the strength of his talent in painting the Sistine Chapel. It is there that are seen those majestic and expressive figures of the Sybils, the style of which, according to Lomazzo, is the best that can be found in the whole world. Indeed, the commanding gravity of the countenances, the sternness of their looks, the novel and grand effect of the draperies, in fine, the attitude of each figure, all announces inspired mortals, by the mouths of whom, the Divinity addresses its word to Man. The figure of Isaiah, according to Vasari, is that which strikes most. When the beholder examines upon the walls of this Chapel, the paintings of Sandro Boticello and his rivals, and then, raising his eyes to the vaulted ceiling, he sees the compositions of Michael Angelo, this painter seems to soar like an eagle above all the others. The general applause gained by this magnificent work endeared him still more to the Pope, who obliged him to resume the labours of his Mausoleum. Under the Pontificate of Paul VII, Michael Angelo accomplished the project formed thirty years before of also painting in Fresco the wall at the farther end of the same Chapel : it was there that he did his Last Judgment, so astonishing, and so remarkable, in every respect. No scene could be better adapted to so profound, to so learned a genius; nothing assuredly could better suit so vast a mind, as the dreadful day when God judges all men, separating the good from the bad. Yet, it is astonishing to find that like Dante, he has, in a sacred subject, introduced mythological personages, and absolute nudities, in a painting placed in a Church. Michael Angelo also had subsequently to paint the Pauline Chapel, where he represented the Crucifixion of St. Peter, and the Conversion of St. Paul : he afterwards painted a picture of Leda, which came to Fontainebleau under Lewis XIII and has been destroyed.

The death of Julius II, which happened in 1513, instead of becoming a motive for his tomb to be finished, caused the work·

ing at it to be interrupted anew. Pope Leo X, a Medici, wishing that the city of Florence should enjoy the talents of one of its children, ordered Michael Angelo to build the church of San Lorenzo. The model was made and the building begun, when the death of Leo X interrupted the works, in 1521. Michael Angelo then occupied himself again about the Mausoleum of Julius II, and began, by order of Clement VII, the Laurentine Library, and the Sacristy of the Church of San Lorenzo, where the Pope wished the Mausoleums of his Ancestors to be placed.

If we now wish to consider Michael Angelo Buonarroti as an Architect, we must recal that at Florence, he constructed the Laurentine Library, the Church of San Lorenzo and the Chapel of the Strozzi; that at Rome, he constructed the Capitol, the Palazzo Farnese, the College of the Sapienza, the Church of Santa Maria Maggiore, the Porta Pia, besides several others; and finally, the famous and magnificent Cupola of St. Peter's, a monument sufficient of itself to spread the greatest lustre over the artist who could have the genius to create so beautiful a thing, and the boldness to construct so vast a monument.

After having gone through a long and active career, Buonarroti, tormented by the stone, suffered from a slow fever, which took him to his grave. He died in 1564, aged upwards of 90 years. He was temporarily buried in the Church of the Santi Apostoli, and a tomb was subsequently to be raised in the Basilica of St. Peter; but, Florence, that had always claimed the possession of her citizen, during his lifetime, wished to possess his mortal remains. The Grand Duke caused him to be secretly disinterred and carried off : he was afterwards transferred to Florence, and his body was received and buried with the greatest honours. A magnificent catafalco was raised in the Church of San Lorenzo, and later, a lasting monument was constructed in the Church of Santa Croce, the Grand Duke furnishing all the marbles requisite for this tomb : Va-

sari did the bust of his master, and three other pupils did the statues of Painting, Sculpture, and Architecture.

Michael Angelo was plain in his manners and of a rough disposition, contemning riches and the pleasures of life : he often eat bread only, slept in his clothes, worked much and walked in solitude. Beloved by the great, he fled their society : still he had friends among his pupils, who were numerous, and amongst which we shall mention, Pietro Urbano, Antonio Mini, Ascanio Condivi, Filippi, Marco di Pino Castelli, Gaspardo Bacura; and particularly Fra Bartolomeo di San Marco, Marcello Venusti, Rosso, Daniele da Volterra, Battista Franco, Giulio Clovio, Giacomo Pontorme, Francesco Salviati, and Giorgio Vasari. Michael Angelo also bore much friendship towards Urbano, his servant, who was attached to him from a long time. He one day said to him «When I shall be dead, what wilt thou do, my dear Urbano? — Alas! I shall be obliged to serve another master! — I cannot allow that : you must have no other master;» and in fact he bequeathed him ten thousand franks, about L. 400. But this legacy became useless, as Michael Angelo had the grief of surviving his domestic, and it was he, who tended him in his last illness.

The Life of Michael Angelo Buonarroti has been published several times : first in Italian by Vasari and Condivi, of which the Abbé de Hauchecorne has given a French translation; and Richard Duppa composed one in English.

Landon has published the Works of Michael Angelo in 2 volumes : it would be useless to enumerate his compositions, as there are several of such large dimensions that any one of them would be equivalent to twenty or thirty pictures. George, Adam, and Diana Ghisi, have engraved considerably after him : the other engravers who have published his compotions are, Marc Antonio, Raimondi, Agostino Musis, Giulio Bonasone, Cherubino Alberti, Enea Vico, Beatricet, Cavalleriiset, and Cornelius Cort.

TIZIANO VECELLI.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

TIZIANO VECELLI DIT TITIEN.

Chef de l'école vénitienne, le nom de Titien se trouve placé sur la même ligne que ceux de Raphaël, de Corrége et de Léonard de Vinci; s'il n'est pas, ainsi qu'eux, créateur d'école, comme eux du moins il s'éleva si haut qu'il effaça la gloire de Gentil et Jean Bellini, ses maîtres. Tiziano Vecelli naquit en 1477, à Piave de Cadore, d'une famille noble. L'un de ses ancêtres, évêque d'Oderzo, a été canonisé sous le nom de saint Tiziano. Dès l'âge de dix ans, Titien fut envoyé à Venise et placé chez Sébastien Zuccato, faiseur de mosaïques; mais, sentant bientôt la médiocrité de son maître, il entra dans l'atelier de Bellini. Le peu d'empressement qu'il mit alors à imiter la manière sèche de ses modèles, le fit mal juger par son maître, qui lui déclara que jamais il ne serait qu'un barbouilleur. Titien, sans être ébranlé par cette condamnation, s'éloigna de l'école de Bellini, mais il continua à prendre des conseils de Giorgion, son condisciple. Il étudia aussi les ouvrages de quelques peintres flamands, nouvellement arrivés à Venise, et dont les ouvrages se faisaient remarquer par un coloris vrai et brillant. Titien sans doute s'était déjà fait connaître par quelques tableaux, lorsqu'en 1505 il fut chargé, concurremment avec Giorgion, de peindre à fresque l'extérieur du nouveau *magasin des Allemands*. La façade principale fut donnée à Giorgion déjà connu par plusieurs fresques;

mais Titien, dans le Triomphe de Judith, se montra tellement supérieur à son compétiteur, que, dès cet instant, sa réputation prit un grand développement. Immédiatement après ce travail, il peignit, pour l'église de Saint-Nicolas-des-Frères à Venise, un grand tableau d'autel représentant l'Assomption de la Vierge, ouvrage des plus remarquables, principalement sous le rapport de l'éclatante lumière qui y est répandue. Appelé ensuite à Vicence et à Padoue, sa réputation s'accroissait toujours, et le sénat vénitien jeta les yeux sur lui pour terminer les peintures commencées, dans la salle du conseil, par Bellini. Si un incendie n'eût détruit ce bâtiment en 1577, on pourrait trouver, dans un de ces tableaux, des portraits authentiques de Ferdinand de Cordoue, de Bembo, de Sannazar, de l'Arioste, de Navagero et de Joconde.

Titien reçut alors du sénat un titre équivalent à celui de premier peintre, dont l'une des prérogatives était de faire le portrait de chaque nouveau doge, travail pour lequel il recevait huit écus. Le duc de Ferrare, Alphonse d'Est, ayant chargé Titien de décorer une des pièces de son palais, il fit ces fameuses Bacchanales qui depuis passèrent à Rome, où elles furent admirées, étudiées et copiées par Poussin, Barocci, du Quesnoy, Albane et Rubens, et dont la perte causa tant de regrets au Dominiquin, lorsque le cardinal Ludovisi les vendit au roi d'Espagne.

Titien refusa successivement les offres de Léon X et de François Ier., qui l'engageaient l'un et l'autre à quitter sa patrie, et continua à décorer différens monumens de Venise. C'est alors qu'il fit, pour l'église Saint-Roch, une Annonciation de la Vierge; pour celle de Saint-Nicolas, un saint Sébastien, maintenant au palais Quirinal à Rome; pour celle de Saint-Jean et Saint-Paul, ce magnifique et célèbre tableau de Saint-Pierre martyr, regardé avec raison comme l'un des chefs-d'œuvre de la peinture. C'est aussi vers cette époque qu'il fit le tableau des pèlerins d'Emmaüs, maintenant au Louvre.

En 1529, Titien fut appelé à Bologne pour faire le portrait

de l'empereur Charles V, qui posa trois fois pour lui et le combla d'honneurs. Dans ses promenades, l'empereur lui laissait habituellement la droite, disant à ses courtisans : « Je puis bien faire un duc, mais je ne saurais faire un peintre comme Titien. »

C'est principalement dans le genre du portrait que Titien s'est élevé au plus haut degré, et qu'il occupe la première place, ou du moins qu'il la partage avec Van Dyck. Les portraits du peintre flamand plaisent peut-être davantage, ceux du peintre vénitien ont quelque chose de plus imposant. La plupart de ces portraits représentent des personnages puissans ou célèbres par leur génie. On doit citer principalement ceux des papes Jules II, Clément VII, Alexandre VI et Paul III; des cardinaux de Médicis et Pierre de Bembo; de François Ier., roi de France, et Philippe II, roi d'Espagne; de l'empereur Soliman; de Ferdinand d'Alvaro, duc d'Albe; ceux des ducs de Saxe, de Savoie et de Milan; ceux des doges Lando, Trevisano, Gritti, Grimani et André Doria; les portraits d'Ignace de Loyola et de saint Louis de Gonzague; puis ceux de Bocace, Arétin et Luther. Il fit aussi beaucoup de portraits de femmes, et son talent y est encore plus remarquable et plus extraordinaire.

En 1545, Titien fit le voyage de Rome, il y vit Michel-Ange, mais Raphaël n'existait plus. Pendant l'année qu'il résida dans cette capitale des arts, il peignit cette célèbre Danaé, maintenant à Naples, et dont on a plusieurs répétitions. Avant de retourner à Venise, notre grand peintre voulut visiter Florence; mais il ne reçut pas des Médicis l'accueil qu'il devait attendre d'une famille qui avait montré tant de goût pour les arts.

Arrivé à l'âge de soixante-dix ans, Titien n'avait rien perdu de son talent : il alla en 1550 à Ausgbourg, où le manda l'empereur, puis vint avec lui à Inspruck. C'est là qu'il fit un tableau allégorique du plus brillant effet; on y voit la Vierge et les Saints priant la Trinité d'agréer les hommages

de la famille impériale qui occupe le bas du tableau. Le sénat de Venise voulait aussi que Titien se chargeât de prendre part aux embellissemens de la chambre du conseil; mais il s'en excusa et fit agréer à sa place Jacques Robusti, Paul Caliari et son fils Horace Vecelli. Quant à lui il peignit pour l'empereur plusieurs tableaux, parmi lesquels on doit remarquer Diane et Actéon, Persée et Andromède, Jason et Médée, Pan et Syrinx, Vénus et Adonis. Ces chefs-d'œuvre sont maintenant au palais de l'Escurial.

Des chagrins vinrent assaillir Titien dans sa vieillesse; il vit périr dans la même année Charles V, son protecteur; l'Aretin, qu'il aimait; la fille d'un de ses amis, à qui il prenait l'intérêt le plus tendre; enfin il vit Pomponius, l'un de ses fils, déshonorer son nom et son caractère sacerdotal par les débauches les plus horribles. Cherchant à se distraire en reprenant le travail, il peignit vers 1560 le Martyre de saint Laurent, pour Venise; la Flagellation de Jésus-Christ, maintenant à Lisbonne; une Madeleine, dont on connaît trois répétitions à Venise, deux à Florence et une à l'Escurial. Il termina aussi une Cène commencée sept années auparavant et que lui-même regarda comme son meilleur ouvrage.

Titien, âgé de plus de quatre-vingts ans, fut encore chargé de peindre trois tableaux pour l'hôtel-de-ville de Brescia, il continuait même à travailler, lorsqu'en 1576 une maladie contagieuse se déclara à Venise et vint enlever notre peintre à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans.

C'est principalement à Venise que sont les plus beaux tableaux de Titien. Il s'en trouve cependant aussi un grand nombre au Musée de Madrid et au palais de l'Escurial. La plupart de ceux-ci sont peu connus, n'ayant jamais été gravés. On peut porter à plus de 450 le nombre des compositions ou portraits peints par cet artiste.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE

OF

TIZIANO VECELLI, CALLED TITIAN.

As chief of the Venetian School, Titian's name ranks parallel with those of Raphael, of Coreggio, and of Leonardo Da Vinci. If like them, he is not the founder of a School, he has at least risen so high as to outstrip the fame of his masters, Gentili and Giovanni Bellini. Tiziano Vecelli was born, in 1477, at Piave in Cadore, of a noble family. One of his ancestors, the Bishop of Oderzo, was canonized, under the name of St. Tiziano. At the early age of ten years, Titian was sent to Venice, and put under Sebastiano Zuccati, a worker in mosaics; but soon perceiving his master's mediocrity, he became a pupil in Bellini's atelier. The little eagerness he then displayed in imitating the dry manner of his models, induced his master to judge of him erroneously, declaring to him that he never would be but a dauber. Titian without being dismayed at this condemnation, left Bellini's School, but continued taking advice from Giorgione, a fellow student. He also studied the works of some of the Flemish Painters, lately arrived at Venice, and whose style was remarkable for a faithful and brilliant colouring. No doubt Titian was previously known by some of his pictures, when, in 1505, he was commissioned, jointly with Giorgione, to paint, in fresco, the exterior of the *New Building of the Germans*. The principal front was allotted to

Giorgione, already in repute by several frescoes. But Titian, in the Triumph of Judith, showed himself so superior to his competitor, that, from that moment, his fame extended afar. Immediately after that performance, he painted for the Church of San Nicolo-dei-Frati at Venice, a grand altar-piece representing the Virgin's Assumption a most remarkable performance, principally with respect to the brilliant light spread over it. Being afterwards invited to Vicenza and Padua, his fame continued to increase, and the Venetian Senate chose him to finish the paintings began by Bellini, in the Council Hall. Had not a conflagration destroyed the building, in 1577, we should find in one of those pictures, authentic portraits of Ferdinando di Cordova, of Bembo, of Sannazaro, of Ariosto, of Navagero, and of Giocondo.

The Senate then conferred on Titian a title equivalent to that of First Painter, one of whose prerogatives was to paint the portrait of every new Doge, a work for which he was paid eight scudi. The Duke of Ferrara, Alfonso d'Este, having commissioned Titian to decorate one of the apartments of his Palace, he executed the famous Bacchanalia, which afterwards went to Rome, where they were admired, studied, and copied, by Poussin, Baroccio, Du Quesnoy, Albani, and Rubens; and the loss of which occasioned Domenichino so much regret, when the Cardinal Ludovisi sold them to the King of Spain.

Titian refused the offers of Leo X, and of Francis I., who both wished him to leave his native country, and he continued to adorn the various public buildings of Venice. He did, for the church of San Rocco, an Annunciation of the Virgin, for that of San Nicolo, a S^{t}. Sebastian, now in the Quirinal Palace at Rome; for that of San Giovanni e San Paolo, the magnificent picture of S^{t}. Peter the Martyr, justly looked upon as one of the masterpieces of Painting. It was also about this time that he did the picture of the Pilgrims of Emmaus, now in the Louvre.

In 1529, Titian was invited to Bologna to paint the portrait of the Emperor Charles V, who sat three times to him, and loaded him with marks of distinction. In their walks together he was usually on the right hand the Emperor, who observed to his courtiers, « I can make a Duke, but I cannot make a Painter like Titian. »

It is chiefly in portrait painting that Titian rises to the highest degree, and that he occupies the first rank, or divides it only with Van Dyck. The portraits of the Flemish painter perhaps please most; those of the Venetian have something more commanding. The greater part of these portraits represent high personages, or individuals famous for their genius. We must principally mention the portraits of the Popes, Julius II, Clement VII, Alexander VI, and Paul III; those of the Cardinals di Medici, and Pietro di Bembo; those of Francis I, King of France, and Philip II, King of Spain; the Emperor Soliman; Ferdinando di Alvaro, Duke of Alba; those of the Dukes of Saxony, of Savoy, and of Milan; those of the Doges Lando, Trevisano, Gritti, Grimani, and Andrea Doria; the portraits of Ignatius Loyola, and of San Ludovico di Gonzalvo; those of Boccaccio, Aretino and Luther. He also executed several portraits of women, and there his talent is still more remarkable and more extraordinary.

In 1545, he performed the journey to Rome and saw Michael Angelo; but Raphael was no longer in existence. During the year that he resided in that Capital of the Arts, he painted the famous Danaë, now at Naples, and of which there are several repetitions. Previous to returning to Venice, this great painter wished to visit Florence; but he did not receive from the Medici that reception he had a right to expect from a family who had displayed so much taste for the Arts.

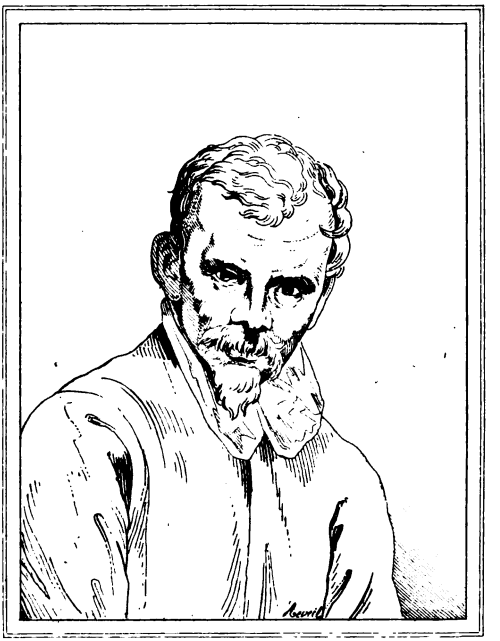
When seventy years old, Titian had lost nothing of his talent; in 1550, he went to Ausburgh, whither he was or-

dered by the Emperor, with whom he thence went to Inspruck. It was there he did an allegorical picture of the most brilliant effect: the Virgin and Saints are seen praying the Trinity to accept the homages of the imperial family, occupying the lower part of the picture. The senate of Venice wished also that Titian should take upon himself part of the embellishments of the council chamber, but he declined, and caused Giacomo Robusti, Paul Cagliari, and his son Orazio Vecelli, to be accepted in his stead. As to himself he painted several pictures for the Emperor, amongst which must be particularized, Diana and Actæon, Perseus and Andromeda, Jason and Medæa, Pan and Syrinx, Venus and Adonis. These masterpieces are now in the Escurial Palace.

Titian was assailed by misfortunes in his old age, he saw perish in the same year, his patron, Charles V; Aretino, to whom he was very partial; the daughter of one of his friends, in whose welfare he took the warmest interest; Pomponius, one of his sons, disgraced his name and the sacerdotal dignity, by the most horrible debaucheries. Seeking to avoid pondering on these afflictions, he resumed his pencil, and about the year 1560, painted for Venice, the Martyrdom of S^{t}. Lawrence, the Scourging of Jesus Christ, now at Lisbon, a Magdalene three repetitions of which are known at Venice, two at Florence, and one in the Escurial. He also finished a Last Supper, begun seven years before, and which he himself considered as his best performance.

Titian although eighty year old, was commissioned, in 1565, to paint three pictures for the Hotel-de-Ville of Brescia: he continued working at it, when in 1576, a contagious disorder broke out at Venice, and carried him off in his eighty-ninth year.

Titian's finest pictures are mostly in Venice. There are however a great many in the Museum of Madrid, and in the Palace of the Escurial. The greater part of these are but little known, never having been engraved. The number of compositions, or portraits, painted by this artist, may be put down at more than 450.



Ann. Carrache p.

ANNIBAL CARRACHE.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

ANNIBAL CARRACHE.

A peine Michel-Ange et Léonard de Vinci s'étaient-ils fait remarquer par leur talent, qu'aucun des peintres de l'école florentine ne put parvenir à les approcher, et tandis que Raphaël surpassa de beaucoup son maître Perugin, ses imitateurs à leur tour ne le suivirent que de loin: c'était à Bologne que le génie de la peinture semblait s'être transporté, dans l'atelier des Carraches et dans l'école qu'ils fondèrent, et d'où sortirent Guido Reni, Dominique Zampieri et François Barbieri, connu sous le nom de Guerchin.

Annibal Carrache, frère cadet d'Augustin, naquit à Bologne en 1560. Tandis que l'aîné avait été placé chez un orfèvre, celui-ci était resté chez Antoine, leur père, qui exerçait le métier de tailleur : mais le goût des arts, inné dans cette famille, en avait ordonné autrement.

Augustin obtint de son père la permission d'étudier la peinture, et alors Annibal prit sa place dans l'orfévrerie; mais il n'y resta pas. Le talent dont il donna des preuves dès sa jeunesse, engagea Louis son cousin à lui donner des conseils, et un événement le mit dans le cas de se faire remarquer d'une manière tout-à-fait extraordinaire.

Antoine Carrache avait été à Crémone, sa ville natale, pour

vendre le peu de bien qui lui restait dans cette ville, et il fut volé en revenant à Bologne. Ayant été porter plainte au juge, Annibal, qui avait accompagné son père, dessina les voleurs avec tant de ressemblance, qu'ils furent bientôt reconnus et arrêtés. L'argent qu'ils avaient pris fut retrouvé, et mit ainsi Antoine Carrache dans le cas de devoir son aisance aux talens précoces de son fils.

Le génie de la peinture était la seule chose qui eût occupé Annibal; sur tout le reste il était d'une telle ignorance, qu'il avait sans cesse besoin de conseils. Son frère Augustin au contraire avait l'esprit très-orné; il cultivait la poésie et les mathématiques aussi bien que les arts. Annibal, d'un caractère jaloux et présomptueux, mettait peu de prix aux connaissances de son frère qu'il aimait pourtant, mais dont il avait peine à recevoir les avis; aussi vécurent-ils souvent séparés, puis ils se recherchaient ensuite. Annibal fit un voyage à Parme et à Venise, pendant lequel il copia Le Corrège et vit travailler Tintoret et Paul Véronèse. Ces études le mirent dans le cas de perfectionner sa manière au point qu'en revenant à Bologne il devint à son tour le maître de Louis Carrache, tandis qu'Augustin se livra à la gravure, dans la crainte de se voir inférieur à son frère. C'est alors que fut fondée cette académie si illustre, dans laquelle Louis dirigeait tout par ses conseils et son savoir; Augustin y enseignait la perspective, et donnait des leçons d'histoire; Annibal y prêchait d'exemple, et donnait sans cesse des preuves de son profond génie par la variété et la beauté de ses compositions, ainsi que par la correction de son dessin. Un jour même qu'Augustin parlait du Laocoon et vantait dans un discours éloquent les beautés de ce chef-d'œuvre de l'antiquité, Annibal, s'approchant de la muraille, le dessina avec tant de perfection, que tous les spectateurs en furent étonnés; puis, pour critiquer son frère qui faisait des vers, il ajouta que les poëtes peignaient avec des paroles et les peintres avec un pinceau.

La simplicité qu'Annibal affectait dans ses vêtemens contrastait avec la recherche que mettait dans les siens Augustin, qui ne fréquentait que les personnes distinguées par leur naissance. Voulant donc se moquer de ses manières, il lui donna un portrait de leurs père et mère, dont l'un enfilait une aiguille et l'autre coupait un morceau d'étoffe. Il est facile de comprendre qu'avec tant de différence dans le caractère des deux frères, ils devaient avoir de la difficulté à vivre ensemble.

Annibal quitta Bologne en 1600 pour se rendre à Rome et y peindre la galerie du palais Farnèse : il y retrouva son frère Augustin; mais il ne sentit de quelle ressource était pour lui son érudition, que quand de nouveaux motifs de jalousie les forcèrent encore à se séparer. Il eut recours alors aux connaissances et à l'amitié du prélat Agacchi; mais malgré cela il fut souvent obligé d'abattre des morceaux déja faits, et allait même abandonner ce grand travail, si son cousin Louis ne fût venu l'encourager par ses conseils. Huit années furent employées à décorer cette magnifique galerie, dont la vue fit dire à Poussin : « Annibal est le seul peintre qui ait existé depuis Raphaël : dans cet ouvrage il a surpassé tous les peintres qui l'ont précédé, et s'est surpassé lui-même. » Qui croirait qu'un travail de cette nature ne fut pas payé, pour ainsi dire, puisque le peintre recevait seulement par mois dix écus romains, de la valeur environ d'une pièce de cinq francs, et qu'on lui en remit cinq cents lorsqu'il eut terminé. Son désintéressement ne put l'empêcher de regarder ce salaire comme un outrage; on assure même qu'il en ressentit un chagrin qui le conduisit au tombeau. Ne prenant plus ses pinceaux qu'avec répugnance, il chercha à se distraire en faisant un voyage à Naples; mais sa mélancolie s'accrut encore. Il revint à Rome en 1609; voulant s'étourdir, il commit quelque imprudence, et fut enlevé à l'âge de quarante-neuf ans, demandant à être enterré dans la rotonde, auprès de Raphaël, non pas que par son

talent il se crût digne d'une telle sépulture, mais seulement en raison de l'amour qu'il avait eu pour ce grand peintre. Ses élèves lui firent de magnifiques obsèques, auxquelles assistèrent les plus grands seigneurs de Rome.

Recommandable par la grandeur du style et la correction du dessin, la vigueur et la facilité du pinceau, souvent même par la vérité du coloris, Annibal Carrache s'est encore distingué par de grandes compositions où l'on peut admirer son génie; dans ses autres tableaux, il a souvent montré que s'il avait dans l'âme assez d'élévation pour arriver au beau, il n'en avait pas assez pour atteindre le sublime.

La quantité de dessins qu'il a laissés démontre une facilité surprenante; ils sont ordinairement à la plume, légèrement lavés au bistre. Il a aussi gravé à l'eau-forte dix-huit pièces qui ne présentent pas toutes le même mérite dans leur exécution.

Les principaux graveurs qui ont travaillé d'après ses tableaux sont Gérard Audran, Bloemaert, Farjat, Baudet, Roullet, Rousselet, Hainzelman, Château, Desplaces, Cesio, Aquilla, Mitelli et Guillain.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE

OF

ANNIBAL CARRACHE.

Scarcely had Michael-Angelo and Leonard de Venci brought themselves into reputation by their talents, which far exceeded all the painters of the florentine school, and whilst Raphaël far surpassed his master Perugin, his imitators in their turn followed him, but at a distance; it was at Bologna that the genius of painting appeared to be transported, into the work-shop of the Carraches and the school they founded there, whose students were Guido Reni, Dominique Zampieri, and François Barbieri, known by the name of Querchin.

Annibal Carrache, the younger brother of Augustin, was born at Bologna in 1560. The elder son had been placed with a goldsmith, whilst Annibal remained at home with his father Anthony, a tailor; but the innate taste of this family for the arts ordained it otherwise. Augustin obtained his father's permission to study painting, and Annibal replaced his brother at the goldsmith's; but did not remain there. The talents he had manifested from his youth up, induced Louis his cousin to assist him with his counsel, and an event occurring at this time brought him into particular notice. Antony Carrache had been to Cremona, his native city, to sell the little property that belonged to him there; and upon his way back to Bologna was robbed; he brought his case before a magistrate, and Annibal, who had accompanied his father, drew such a

perfect resemblance of the robbers that they were soon recognised and arrested. The money they had taken was restored, and thus the early talents of the son assured the prosperity of the father.

A genius for painting was all that occupied the attention of Annibal, for such was his extreme ignorance upon other subjects that he continually needed advice. Augustin, his brother, on the contrary, had an active mind, and with the arts he cultivated poetry and mathematics. Annibal, of a jealous and presumptuous disposition, undervalued the attainments of his brother, and, though he esteemed him, was impatient of his advice; thus they were frequently separated, though fraternal affection would again unite them. Annibal visited Parma and Venice, where he copied from Corregio and studied the works of Sintoret and Paul Veronèse. These studies brought his taste to great perfection, and upon his return home he was able to give instruction to his master Louis Carrache, whilst Augustin devoted himself to engraving, fearing to be excelled by his brother. At this time was founded that famous academy which Louis directed by his knowledge and advice; Augustin taught there perspective and gave historical lectures; whilst Annibal gave proofs of his profound genius in the variety and beauty of his compositions, as well as by his correctness in designing. Augustin speaking of the Lacoon eulogised in an eloquent discourse the beauties of that master-piece of antiquity; Annibal, approaching the wall, drew it in such perfection that all the spectators were struck with admiration; and then, in order to criticise his brother, who wrote verses, he added, that poets painted with words, but painters with their pencil.

The simplicity Annibal affected in his dress contrasted with his brother's fine appearance, who only visited persons distinguished by their birth. Wishing therefore to laugh at him, Annibal gave his brother a picture of his father, and mo-

ther, one of whom was threading a needle and the other cutting linen. It may readily be imagined, with tastes and habits so different, that it was with difficulty they could live together. Annibal quitted Bologna for Rome, in 1600, in order to paint the gallery of the palace of Farnese; again he sought his brother, but he did not feel the infinite value of that brother's erudition till new jealousies had again separated them.

He then had recourse to the knowledge and friendship of the prelate Agarchi; but notwithstanding this he would often destroy pieces he had finished, and would have abandoned his great work, had not his cousin Louis came and encouraged him by his advice. Eight years were employed in decorating that magnificent gallery, at the sight of which Poussin exclaimed : « Annibal is the only painter that has lived since Raphaël : in this work he has surpassed all the painters who preceded him, he has even surpassed himself! »

Who could imagine that a work of this nature was not paid, or that the artist only received 10 roman crowns per month, (about equal to 4 shillings each) and that they remitted him five hundred when the work was completed? His disinterestedness could not prevent his considering this remuneration as an insult; and it is even said, that the vexation destryed him. He became disgusted with his profession, and endeavoured to dissipate the gloomy state of his mind by a journey to Naples, but his melancholy became augmented. He returned to Rome in 1609, and there, seeking to banish the bitterness of thought, committed some imprudencies, and died in his forty-ninth year, requesting to be interred in the rotunda, by the side of Raphaël not, as he said, because he considered himself worthy of such a sepulchre, but from his love from that great artist. His pupils buried him magnificently, and his funeral was attended by the first persons in Rome.

Eminent for the grandeur of his style, and the force and facility of his penciling and frequently even by the accuracy of

his colouring, Annibal Carrache also distinguished himself by his great compositions, in which his genius may be admired; n his other pictures he has often shown that, if his soul was sufficiently elevated to arrive at the beautiful, it was not enough so to reach the sublime.

The number of designs he left exhibit a wonderful facility; they are generally traced with a pen slightly washed with bistre. He likewise engraved eighteen pieces en aqua-fortis, but they do not all possess equal merit in the execution.

The principal engravers who have studied from his designs are Gerard Audran, Bloemaert, Farjat, Baudet, Roullet, Rousselet, Hainzelman, Château, Desplaces, Cesio, Aquilla, Mitelli, et Guillain.

Guido Reni p.

GUIDO RENI.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

GUIDO RENI.

Fils de Daniel Reni, excellent musicien, Guido naquit à Bologne en 1575, et dès l'âge de neuf ans il négligeait l'étude de la musique pour dessiner des figures qui surprenaient tout le monde. Son père le plaça alors chez Denis Calvaert, peintre flamand, chez qui il fit en peu de temps de tels progrès, que le maître vendait des tableaux de son élève sans presque les retoucher, et aussi sans lui en remettre le prix. Ces motifs déterminèrent Guido à quitter ce maître pour entrer dans l'école des Carraches. Ils ne tardèrent pas à reconnaître dans cet élève les plus rares dispositions pour la peinture; Louis et Annibal le prirent en amitié; et quoiqu'on ait lieu de penser que dans la suite ils devinrent jaloux de ses succès, ils ne négligèrent rien alors pour développer et perfectionner son talent. Ce fut même Annibal qui le détermina à quitter la manière sombre de Michel-Ange Caravage pour en prendre une tout opposée, qui commença par causer de l'étonnement, et qui finit par réunir les suffrages des hommes de goût. Un des caractères les plus prononcés du talent de Guido Reni, et qui en fait en quelque sorte la physionomie constante, c'est sa manière de peindre à la fois large, facile, ferme et moelleuse.

Louis Carrache, complaisant pour ses autres élèves, cessa de l'être pour Guido; jaloux de ses grands succès, il lui donna des sujets de mécontentement qui le déterminèrent à quitter son

école et à travailler seul ; Reni osa même entrer en concurrence avec Louis Carrache, auquel il fut quelquefois préféré dans plusieurs ouvrages publics. C'est alors qu'il commença à se faire connaître dans la peinture à fresque ; et le désir de voir les chefs-d'œuvre de cette nature que possédait la ville de Rome le détermina à entreprendre ce voyage avec l'Albane, son ami et son émule. Ces deux jeunes peintres y furent accueillis par Josepin, qui, dans l'intention d'humilier Michel-Ange Caravage, fit promptement obtenir des travaux au jeune artiste, dont la manière brillante et gracieuse fit facilement sentir les défauts de son antagoniste. Celui-ci s'en vengea d'abord par des critiques amères, ensuite par des injures, puis enfin par des menaces, à la suite desquelles Guido reçut une grande balafre sur la figure.

Toutes ces tracasseries causèrent beaucoup de chagrin à Guido Reni, et il voulait quitter la peinture pour se livrer au commerce des tableaux, quand le désir de faire voir encore de quoi il était capable fit éclore un chef-d'œuvre dans le tableau du Massacre des Innocens. Paul V, qui déja avait fait peindre par Guido la chapelle de Monte-Cavallo, fit faire par son légat à Bologne des démarches auprès de lui pour l'engager à revenir à Rome, où son retour fit une grande sensation, plusieurs cardinaux ayant envoyé leurs carrosses au-devant de lui comme ils l'auraient fait pour la réception d'un ambassadeur. Guido obtint alors de grands travaux à Sainte-Marie-Majeure et dans plusieurs palais, entre autres son plafond de l'Aurore, si célèbre par la gravure qu'en a faite Raphael Morghen. Il fit aussi un grand tableau de l'Assomption pour la ville de Gênes ; fut ensuite appelé à Mantoue et aussi à Naples ; enfin, quand il revint dans sa patrie, ses tableaux y furent si recherchés, que pour en obtenir il fallait les lui demander longtemps d'avance. Les souverains mêmes recherchaient cet avantage, et Guido envoya de ses tableaux à Louis XIII, roi de France, à Philippe IV, roi d'Espagne, et à Vladislas, roi de

Pologne. Charles Ier, roi d'Angleterre, reçut du duc de Mantoue les quatre tableaux des Travaux d'Hercule qui sont maintenant au Musée de Paris.

Parmi ses tableaux de chevalet, on trouve beaucoup de Vierges et de Madeleines demi-figure. Guido aimait à peindre les têtes de femmes, et se plaisait surtout à les représenter les yeux élevés vers le ciel. Quoique ces répétitions puissent paraître blâmables, il faut les lui pardonner, parce qu'elles lui ont réussi, et que de beaux yeux ne sont jamais mieux que dans cette situation, qui déploie toute leur forme, et où ils sont frappés de la plus brillante lumière. Ses tableaux et ses grandes compositions passent le nombre de cent quarante. Ses dessins sont ordinairement au crayon noir et blanc, sur papier bleu; on en voit aussi à la plume avec un peu de lavis.

D'un caractère enjoué et facile, Guido Reni eut un grand nombre d'élèves, parmi lesquels on remarque Sirani, Cantarini, Flaminio Torre, Ruggieri, Canuti et Ricci.

Indépendamment de la musique, qui était un de ses délassemens favoris, il s'en forma encore un autre par la gravure à l'eau-forte, et grava de cette manière soixante pièces qui sont remarquables par une pointe légère et spirituelle.

S'il avait su profiter des avantages que lui offraient ses talens, Guido Reni aurait dû être le plus heureux des hommes; mais atteint de la funeste passion du jeu, il s'y abandonna avec excès; alors il n'y eut plus pour lui ni gloire ni repos; il perdit des sommes considérables, contracta des dettes qu'il ne pouvait acquitter, et mit ainsi le plus grand trouble dans son existence. La misère semblait affaiblir son talent, et dans les dernières années de sa vie il fut réduit à travailler avec précipitation pour obtenir les plus modiques sommes, puis mourut en 1642, à l'âge de soixante-sept ans, on peut dire en quelque sorte oublié de ses protecteurs et abandonné de ses amis.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE OF GUIDO RENI.

Guido, the son of Daniel Reni, an excellent musician, was born at Bologna in 1575, and when but nine years old, relinquished the study of music for the purpose of designing figures which afterwards astonished the world. His father, placed him at that early age with Denis Calvaert, a Flemish painter, under whom in a short time he made such progress, that his master sold the pictures his pupil painted, almost without retouching them, and also without remitting him their value. These circumstances induced Guido to leave him, and to join the school of the Carrachi. The Carrachi readily discovered in their pupil; an uncommon aptitude for painting, Ludovico and Annibal favored him with their friendship, and although having sufficient reason to think, that finally they might become jealous of his success, they neglected nothing, at that time, in regard to developing and perfecting his talent. It was even Annibal, who induced him to quit the gloomy manner of Michael-Angelo Caravageo for another entirely opposite to it, for a style which created astonishment at first, and at last obtained, united suffrages, from all men of taste. One of the most decided evidences of talent in Guido Reni, and almost his constant characteristic, was his manner of painting on a grand scale, with strength, facility, and richness.

Ludovico Carrachi, though courteous to his other pupils, ceased to be so towards Guido; jealous of his success, he rendered him so uncomfortable, that Guido at lenght left his school and worked by himself; he even boldly entered into competition with Ludovico, over whom he was sometimes given the preference, in regard to the execution of public works. At that period, Guido began to make himself known in fresco-painting, and desirous of seeing the master-pieces of that nature, possessed by the city of Rome, he resolved upon undertaking a journey thither, with Albano, his friend and competitor. These two young painters were received at Rome, by Josephin, who, for the purpose of humiliating Michael-Angelo readily obtained employment for Guido, whose brilliant and graceful manner made the faults of his antagonist more sensibly felt. Michael-Angelo revenged himself at first by bitter criticisms, then by scurrilous reproaches, by threats afterwards, and finally Guido received from him a severe wound upon the face.

These outrages filled Guido with grief, he intended to forsake painting for the purpose of selling pictures; but the desire of still showing his capabilities, brought to light, a masterpiece in the Massacre of the innocents. Paul VI, who had already employed Guido in decorating with his productions the chapel of Monte-Cavallo, desired his legate at Bologna, to encourage the return of Guido into Rome; his reappearance there made a great sensation, several cardinals sent their carriages to meet him, as they would have done for the reception of an ambassador. Guido then obtained the execution of extensive works in Sainte-Marie-Majeure, and in many palaces; among his paintings at that time, he produced, his ceiling of Aurora, so celebrated by the engraving made of it by Raphael Morghen. He produced also a noble picture of the Assumption, for the city of Genoa; he had invitations from Mantua

and from Naples; in fine, when he returned to his native place, his pictures were so sought after, that to obtain one it was necessary to bespeak it a long time in advance. Sovereigns even availed themselves of the same means; and Guido sent pictures to Louis XIII, king of France, to Philip IV, of spain and to Vladislas, king of Poland. Charles I, of England received from the duke of Mantua, the four pictures of the labours of Hercules, which are now in the Paris Museum.

Among Guido's cabinet pictures, there are a great many Virgins and Magdalenes, half-figures. Guido delighted in painting the heads of women, and particularly their eyes when looking upward. Although his frequent repetition of it, may appear blamable, he ought to be pardoned, because he has so well succeeded in it and, because fine eyes are never more beautiful, than, when in a situation, that developes their forms and fills them with the most brilliant effect. His pictures and grand compositions are above one hundred and forty in number. His drawings are generally upon blue paper, in white and black chalk, and sometimes with a pen and a little water-colour.

Of a lively and agreeable disposition, Guido Reni had a great many pupils, among the most remarkable of whom were Sirani, Cantarini, Flaminio Torre, Ruggieri, Canuti and Ricci.

Independently of music, a favorite relaxation of his, he had another, which was engraving in aqua-fortis; he produced by this means, sixty pieces, remarkable for their light and spirited touch.

Had he profited from the advantages offered him by his talents, Guido Reni would have been the happiest of men; but afflicted with a fatal passion for gambling, he abandoned himself to it with excess, neither glory, nor repose remained for him; he lost considerable sums, contracted debts that he could not discharge, and thus embittered the remainder of his ex-

istence. Misery appears to have weakened his talents; for in the latter years of his life, he was obliged to work with precipitation for the most trifling emolument. He died in 1642, at the age of sixty seven, and it is said, in some degree, forgotten by his patrons and forsaken by his friends.

Domenquin p

DOMINIQUE ZAMPIERI DIT LE DOMINIQUIN

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

DOMINIQUE ZAMPIERI.

Parmi les élèves qui sortirent de l'illustre école de Bologne, trois peintres furent remarqués par leur talent et par l'amitié qui les unit pendant long-temps. Guido Reni, François Albani et Dominique Zampieri, nés tous trois à Bologne, à trois années de distance, reçurent tous trois des leçons de dessin de Denis Calvaert, et tous trois passèrent ensuite à l'école des Carraches. Malgré cette continuité de principes uniformes, ils eurent chacun une manière différente, et il serait difficile peut-être de dire laquelle mérite la préférence.

Dominique Zampieri, le plus jeune d'entre eux, naquit en 1581 : on le destinait à l'étude des lettres, tandis que son frère Gabriel devait être peintre; mais le jeune *Dominichino* dessinait en cachette. Bientôt son père, apercevant les dispositions extraordinaires qu'il avait pour la peinture, se détermina à le placer chez le peintre Flamand Calvaert, où il resta peu de temps. Son maître l'ayant surpris dans un moment où il copiait un dessin du Carrache, son amour-propre en fut tellement blessé, que, se laissant emporter par la colère, il frappa rudement son élève. Cette scène inconvenante détermina Dominiquin à quitter sur-le-champ son maître pour aller se placer sous la conduite du Carrache, et il entraîna avec lui ses deux amis Guido et Albani.

Zampieri se fit remarquer par son assiduité à l'étude ; il travaillait toujours à l'écart, et remporta le prix dans un concours où ses anciens camarades le regardaient comme peu dangereux. Cependant il n'avait pas le travail facile, opérait lentement, et ne prenait le crayon qu'après avoir long-temps médité : ses camarades le plaisantant sur cette lenteur, le nommaient *le bœuf de la peinture.* Annibal Carrache qui sentait tout son mérite, le défendit hautement en disant : *Ce bœuf rendra son champ si fertile, qu'un jour il nourrira la peinture.*

L'Albane ayant quitté Bologne pour aller à Rome, Dominique Zampieri ne tarda pas à l'y joindre. Il y fut employé d'abord par Annibal Carrache, qui était alors occupé à peindre la galerie Farnèse. C'est à Dominiquin qu'est due dans cette galerie l'emblème de la maison Farnèse, qui est une nymphe caressant une licorne. Cet essai fut bientôt remarqué ; mais notre jeune peintre, toujours lent à concevoir, pensa être la victime de cette apparente incapacité, car malgré l'intérêt que lui portait le prélat Agucchia, il ne put lui faire obtenir la puissante protection du cardinal Agucchia son oncle, qui regardait Dominiquin comme un peintre inepte et tout-à-fait incapable. Cependant le prélat chargea son ami de faire un tableau de Saint Pierre délivré de prison, et le jour de la fête, on l'exposa dans l'église de Saint-Pierre-aux-Liens : chacun l'admira et le crut de la main d'Annibal Carrache. Le cardinal Agucchia lui-même l'ayant beaucoup loué, son neveu lui apprit que c'était l'ouvrage de son jeune protégé.

Le cardinal Édouard Farnèse, également satisfait de ce qu'il venait de voir, ordonna à Dominiquin de peindre en six tableaux l'histoire de saint Nil, pour orner l'abbaye de Grotta-Ferrata, qu'il venait de faire reconstruire. Zampieri avait alors 29 ans, Annibal Carrache venait de mourir, une partie de la succession de son maître lui échut, et il fut chargé de plusieurs grands travaux. Il peignit à Frescati dix tableaux pour l'his-

toire d'Apollon; puis, sous le pontificat de Paul V, il fut chargé de faire, pour l'église de la Charité, le tableau de la Communion de saint Jérôme, véritable chef-d'œuvre, pour lequel il ne reçut qu'une somme de 250 francs environ. Cet ouvrage fut regardé par Poussin comme digne d'être mis en parallèle avec la Transfiguration de Raphaël, et il excita la jalousie de quelques peintres contemporains. Lanfranc, le plus animé de tous, chercha à faire croire que Zampieri avait, dans son Saint Jérôme, copié le même sujet traité par Augustin Carrache pour la Chartreuse de Bologne; mais s'il est vrai que quelques réminiscences se soient emparées de la pensée du Dominiquin, on peut dire qu'il n'avait pas besoin de rien emprunter à d'autres, et que son génie lui suffisait. On en vit bientôt des preuves dans les différens tableaux qu'il produisit, tel que la Flagellation de saint André, qu'il fit pour l'église de Saint-Grégoire. Se trouvant là en concurrence avec Guido Reni, qui traita le même sujet dans le même monument, il eut la gloire de l'emporter sur son condisciple, plus âgé que lui de six années. On doit encore citer comme très remarquables le Martyre de sainte Agnès et la Vierge du Rosaire, puis l'histoire de sainte Cécile, qu'il peignit dans l'église de Saint-Louis-des-Français à Rome.

Zampieri revint ensuite à Bologne, où il épousa une femme remarquable par sa beauté, et qui lui servit souvent de modèle, mais dont le caractère hautain et intéressé lui occasiona par la suite des désagrémens, surtout lors de son séjour à Naples. Le cardinal Ludovisi étant devenu pape sous le nom de Grégoire XV; il rappela Dominiquin à Rome, et lui confia la direction des travaux du Vatican. Vers le même temps aussi notre peintre se trouva chargé par le marquis Giustiniani de peindre à Bassano l'histoire de Diane, puis les fameuses fresques de Saint-Charles Catenari, où il représenta les quatre Vertus cardinales, et enfin, dans la chapelle Bandini à l'église

de Saint-Silvestre à Rome, quatre sujets de l'Ancien Testament, David, Salomon, Esther et Judith, gravés dans ce *Musée* sous les nos 56, 80, 100 et 109.

A la mort du pape, en 1623, Zampieri perdit ses emplois et accepta d'aller à Naples pour peindre la chapelle du Trésor dans l'église de Saint-Janvier. Il avait quitté Rome en 1629, mais à peine arrivé, il fut abreuvé de tribulations, d'inquiétudes et de chagrins, qui le forcèrent à fuir sans avoir fini. Dominiquin vint reprendre ses travaux; mais il mourut en 1641, sans avoir terminé ce grand ouvrage, que ses ennemis firent abattre, et qui fut recommencé par Lanfranc.

Plein de modestie, d'un caractère doux, ne disant de mal de personne, le mérite de Dominiquin paraît être la seule cause qui lui attira des ennemis partout où il travailla. Il fut cependant honoré dès le moment de sa mort. L'Académie de Saint-Luc à Rome lui fit faire un service solemnel, dans lequel Passeri prononça son oraison funèbre. Depuis, la postérité n'a cessé d'honorer sa mémoire et d'admirer ses tableaux.

Ce peintre avait coutume de travailler seul, et de tout étudier d'après nature; il réussit également bien dans l'histoire et le paysage. Ses tableaux à l'huile sont fort recherchés, quoiqu'on leur ait quelquefois reproché une touche un peu lourde; ses fresques sont beaucoup plus estimées.

On remarque dans les compositions de Zampieri une ordonnance pleine de noblesse, un dessin correct, une couleur vigoureuse et vraie; mais ce qui le rend encore plus admirable, c'est l'expression qu'il sut donner à toutes ses figures. Poussin disait que depuis Raphaël aucun artiste n'avait mieux entendu la peinture, que ses sujets étaient bien pensés, bien raisonnés, et qu'il ne manquait en rien aux convenances.

Ses compositions passent le nombre de 140; elles ont été gravées par Gérard Audran, Fr. Poilly, Van den Audenaerde, Dorigny, Frey, Cunégo, etc.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE OF DOMENICO ZAMPIERI.

Among the disciples of the illustrious School of Bologna, three painters were remarked for their talent and the friendship that united them during a long time. Guido Reni, Francesco Albani, and Domenico Zampieri, were all three born at Bologna, at three years' interval from each other, and all three subsequently entered the School of the Caracci. Notwithstanding this continued uniformity of principles, they each had a different manner, and, it would, perhaps, be difficult to say which deserves the preference.

Domenico Zampieri, the youngest of them, was born in 1581 : he was intended for the study of Belles Lettres, whilst his brother Gabriel was to be a painter : but young *Domenichino* drew in secret. His father soon perceiving the extraordinary inclination of his son, for painting, determined to place him with the painter Flammand Calvaert, with whom he remained but a short time. His master having caught him copying one of Carraci's designs, his pride was so much hurt at it, that, borne away by passion, he gave his pupil a severe blow. This unbecoming scene determined Domenichino to immediately leave his master, and to place himself under the guidance of Caracci, taking with him his two friends, Guido and Albani.

Zampieri was remarkable for his assiduity in studying : he

always worked apart, and carried the prize in a competition, wherein his former comrades looked upon him as by no means to be feared. Yet he wrought with difficulty, produced slowly, and took up his pencil but after having meditated for a long time. His fellow students, jesting him on his slowness, used to call him *The painting Ox*, but Annibale Caracci, who foresaw all his merit, defended him openly, saying : *This Ox will so fertilize his field, that it will one day be food to painting.*

Albani having left Bologna to go to Rome, Domenico Zampieri did not long delay joining him in that city, where he was at first employed by Annibale Caracci, who was then occupied in painting the Farnese Gallery. It is to Domenichino that is due, in that gallery, the emblem of the Farnese Family, a nymph caressing a unicorn. This essay was soon noticed; but the young artist, ever slow in conceiving, was nearly the victim of an apparent incapacity, for, notwithstanding the interest the prelate Agucchi felt for him, he could not obtain for him the powerful protection of his uncle, Cardinal Agucchi, who considered Domenichino as a painter without any capacity, or skill. Nevertheless, the Prelate commissioned his friend to paint a picture of St. Peter delivered from prison, and on the festival, had it exhibited in the Church of San Pietro in Vincoli: every body admired, and attributed it to Annibale Caracci. Cardinal Agucchi having also praised it highly, his nephew, then informed him, that it was the production of his young *protégé*.

Cardinal Edward Farnese equally pleased with what he had seen, ordered Domenichino to paint, in a series of six pictures, the history of St. Nileus, to ornament the Abbey of Grotta Ferrata, which he had just had rebuilt. Zampieri was then 29 years old, Annibale Caracci was lately dead, leaving a part of his property to his pupil, who was commissioned to execute several great works. At Frescati he did ten pictures from the story of Apollo : and under the pontificate of Paul V, he was or-

dered to paint for the Church of San Girolamo della Carità, the picture of St. Jerome, truly a masterpiece, for which he received only about 250 fr. (L. 10). This work was considered by Poussin as worthy to be put in parallel with the Transfiguration by Raphael, and it excited the jealousy of several of the contemporary painters. Lanfranco, the most exasperated of them, insinuated that Zampieri had, in his St. Jerome, copied the same subject treated by Agostino Caracci for the Carthusian Monastery at Bologna: but though it should be true, that some reminiscences may have guided Domenichino's conception, still it must be acknowledged that he had no need to borrow from others, his genius sufficing him. Proofs of this were soon seen in the various pictures that he produced; such as: the Scourging of St. Andrew, which he did for the Church of San Gregorio. Finding himself then competing with Guido Reni; who treated that identical subject in the same monument, he had the glory of bearing the palm over a fellow student, older than himself by six years. The Martyrdom of St. Agnes, and the Virgin of the Rosary, must be mentioned as highly remarkable; as also the Story of St. Cecilia, which he painted in the Church of San Luigi dei Francesi, at Rome.

Zampieri afterwards returned to Bologna, where he married a woman distinguished for her beauty, and who often served him as a model, but whose haughty and interested disposition, subsequently occasioned him many vexations, particularly during his abode in Naples. Cardinal Ludovisi, being now Pope, under the name of Gregory XV, recalled Domenichino to Rome and entrusted to him the direction of the works of the Vatican. About the same time, this artist was commissioned by the Marquis Giustiniani to paint, at Bassano, the Story of Diana, the famous Frescos of San Carlo A' Catenari, wherein he represented the four Cardinal Virtues, and finally in the Capella Bandini of the Church of San Silvestro at Rome,

four subjects from the Old Testament, David, Solomon, Esther, and Judith, given in this Museum, N^{os} 56, 80, 100, and 109.

At the Pope's death, in 1623, Zampieri lost his employ, and accepted to go to Naples to paint the Capella del Tresoro in the Church of San Gennaro. He had left Rome in 1629, but was scarcely arrived, than he was overwhelmed with troubles, disquietudes, and cares, that forced him to depart, ere he had terminated. Domenichino returned to resume his labours, but he died in 1641, without having finished this great undertaking, which was demolished by his enemies, and recommenced by Lanfranco.

Unassuming, of a mild disposition, speaking ill of no one, his merit seems to have been the sole cause that created him enemies wherever he went. He was however respected from the moment of his death: the Academy of St. Luke at Rome ordered him a grand service, in which Passeri delivered a Funeral Oration. Posterity has constantly since honoured his memory, and admired his works.

This artist used to work alone, and to study every thing from Nature: he succeeded equally in History and in Landscape Painting. His paintings in oil are much sought after, although his handling is sometimes considered as rather heavy: his Frescos are still more esteemed.

Zampieri's pictures are distinguished for their grand composition, correct designing, their vigorous and faithful colouring; but what renders them still more admirable, is the expression he gives to all his figures. Poussin used to say, that, since Raphael, no artist had better understood painting, that his subjects were well conceived, well matured, and that he no where failed in keeping.

There are more than 140 of his compositions: they have been engraved by Gerard Audran, Fr. Poilly, Van den Audenaerde, Frey, Cunégo.

NICOLAS BERGHEM.

NOTICE
HISTORIQUE ET CRITIQUE
SUR
NICOLAS DIT BERGHEM.

Si on voulait aussi diviser les paysages et les paysagistes en *classiques* et en *romantiques*, on placerait sans doute Titien dans les premiers et Berghem dans les autres, puisque ses tableaux sont ordinairement une imitation exacte de la nature, sans avoir jamais eu de règles pour la choisir et sans y chercher quelques oppositions.

A l'époque où vivait Berghem, les noms de familles n'étaient pas encore d'un usage absolument général en Hollande, et beaucoup de peintres ne sont connus que par le nom de leur ville natale, ou par un sobriquet que souvent on a cru être leur véritable nom. C'est ce qui est arrivé à Nicolas, né à Harlem en 1624. Son père, Pierre, né dans la même ville, porta le nom de *Pierre Van Harlem*. Quant à lui, se trouvant un jour poursuivi par son père, qui voulait le maltraiter, Van Goyen, son maître, s'interposa entre eux et dit à d'autres élèves, *berg-hem* (cachez-le). De cet instant ces mots devinrent son nom qu'il garda toujours.

Nicolas Berghem avait reçu d'abord les premières leçons de dessin de son père, peintre de genre d'un talent fort médiocre. Il reçut ensuite des leçons de Jean Van Goyen, de Nicolas Moyart, de Pierre de Grebber et enfin de Jean-Baptise Wœnix, peintre de talent. D'un caractère doux et tranquille, Berghem, fort assidu au travail, acquit promptement de la réputation; ses ouvrages furent très-recherchés; il peignait avec facilité, et l'avarice de sa femme le forçait encore à ne pas quitter le pinceau.

Il avait l'habitude de travailler en chantant, et l'on assure que lorsque sa femme ne l'entendait plus, elle frappait au plancher de son atelier, dans la crainte qu'il se fût endormi. On doit penser qu'avec une telle âpreté pour l'argent, elle avait soin de se faire remettre le prix de ses tableaux. Cependant notre peintre tâchait quelquefois d'en retenir une partie, et il l'employait à acheter des estampes, dont il était fort curieux. Sa collection devint même assez belle et fut vendue fort chère après sa mort. Il s'y trouvait une épreuve du Massacre des Innocens, gravée par Marc-Antoine, d'après Raphaël. Cette pièce fut payée par lui 60 florins, ce qui, à cette époque, était un grand prix.

Berghem habita long-temps le château de Benthem; des fenêtres de son atelier il voyait une belle campagne couverte de troupeaux et fréquentée par leur conducteur. En été, dès quatre heures du matin, il se mettait à l'ouvrage, et ne le quittait que le soir. C'est ainsi qu'il réussit à faire un si grand nombre de tableaux remplis de mérite. Sa manière est excellente; heureux dans ses compositions il sut les varier à l'infini; cependant ce qu'il a peint le plus, ce sont des marches de troupeaux. Souvent il les représente traversant un ruisseau, pour regagner leurs paisibles habitations, à l'heure où le soleil, prêt à quitter l'horizon, leur indique le moment d'aller chercher le repos. Quelquefois la marche est suspendue pour une conversation entre les pâtres et les bergères.

Ce n'est pas seulement comme habile peintre que Berghem s'est acquis une grande réputation. Il a aussi gravé à l'eau-forte des études qui représentent des brebis et des chèvres, ou des paysages avec quelques vaches. Ces pièces sont gravées d'une pointe facile et pleine d'esprit, conduite par une main ferme et qui décèle un dessinateur savant et exercé. Ces études sont au nombre de 53, plusieurs d'entre elles sont rares; quelques-unes le sont même au plus haut degré.

On ne connaît pas les circonstances de sa mort, qui eut lieu le 18 janvier 1683, n'ayant pas atteint soixante ans.

HISTORICAL AND CRITICAL.

NOTICE

OF

NICHOLAS, CALLED BERGHEM.

Should any one wish to divide Landscapes, and Landscape Painters, into *Classicists* and *Romanticists*, no doubt Titian would be ranked among the former, and Berghem among the latter, as this artist's pictures are usually an exact imitation of Nature, without his ever following any rules in his choice, or seeking a few contrasts.

In Berghem's time, family names were not strictly in general use, in Holland; and many painters are known only by the names of their native cities, or by a cognomen, often supposed their true appellation. This has occurred to Nicholas, who was born at Haerlem, in 1624. His father Peter was born in the same town, and bore the name of *Peter Van Haerlem*. As to our hero, being one day pursued by his father, who wished to chastise him, Van Goyen, his master got between them, crying to the other pupils, *berg-hem* (hide him). From that moment those words became his name, which he always kept.

Nicholas Berghem received his first lessons in drawing from his father, a painter of still life, of very mean abilities. He afterwards had lessons from John Van Goyen, Nicholas Mojaart, Peter Van Grebber, and finally from John Baptist Weenix, a painter possessing talent. Berghem being of a mild and quiet disposition, very assiduous at his work, soon got into repute. His works were much sought after; he wrought with facility, and his wife's covetuousness also forced him to never let his pencil rest.

He was in the habit of singing, whilst at work, and

it is asserted that when his wife did not hear him, she used to rap against the floor of his painting room, fearing he, lest should fall asleep. It must be supposed that with such an eagerness for money she took care to have in her own possession the price of the pictures. Nevertheless our painter sometimes sought to keep back a part which he employed in the purchase of prints, in which he was very curious. His Collection even became very beautiful, and after his death was sold very dear. A proof of the Massacres of the Innocents engraved by Marc Antonio, from Raphael, was found in it : he had paid it 60 florins, which at that time was considered a high price.

Berghem inhabited for a long time the castle of Benthem; from the windows of his atelier he could see a beautiful country covered with cattle and their keepers. In summer, he set to work at four o'clock in the morning and only left off at night. Thus it was, that he succeeded in executing so many pictures full of merit. His manner is excellent; felicitous in his compositions, he knew how to vary them to infinity; yet what he has most painted, is Cattle Travelling. He often represents them crossing a brook, to return to their peaceable dwellings, at the hour, when the sun, on the point of sinking below the horizon, indicates to them the moment of seeking their rest. Sometimes their course is arrested, whilst a conversation takes place between the herdsmen and the shepherdesses.

It is not only as a skilful painter that Berghem acquired a great reputation, he has also etched some studies representing sheep and goats, and landscapes with cows. These are engraved with a light and spirited touch, displaying a firm hand, as also a good and practised draftsman. These studies amount to 53 in number; several of them are scarce; and some exceedingly so.

No particulars are known of his death, which happened, January 18, 1683; ere he had reached his sixtieth year.

RAPHAEL.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

RAPHAEL SANZIO.

Il y avait près de trois cents ans que Cimabué, venu de la Grèce à Florence, avait développé dans cette ville les premiers principes de la peinture, lorsque Raphaël, doué d'un génie extraordinaire, surpassa tous ceux qui jusqu'alors s'étaient exercés dans cet art. Trois cents autres années se sont écoulées depuis, sans qu'il se soit trouvé un peintre supérieur à lui, sans même qu'un seul soit parvenu à l'égaler en tout point. Si quelques uns l'ont emporté sur Raphaël dans plusieurs des parties de la peinture, aucun d'eux n'est parvenu à acquérir autant de mérite que lui dans la composition, l'expression, la grace, et surtout dans la pureté du dessin.

Raphaël naquit en 1483 à Urbin, petite ville des états du pape, entre Florence et Rome. Son père, Jean Sanzio, était peintre, mais ses travaux n'ont eu aucune célébrité; il le plaça chez Pierre Vanucci, connu sous le nom de Perugin, peintre d'un talent remarquable à cette époque, et dont la plus grande gloire maintenant est d'avoir formé Raphaël. Dès sa plus tendre jeunesse l'élève fut utile à son maître, et il imitait si parfaitement sa manière de peindre, que dans les tableaux où ils ont travaillé tous deux c'est vainement qu'on cherche à reconnaître la part du maître et celle qui appartient à l'élève.

On ne sait pas positivement à quel âge Raphaël fit son premier tableau, représentant une Assomption de la Vierge, mais

en quittant Pérouse pour la première fois, il fit à *Città di Castello* une Sainte Famille sur laquelle on trouve cette inscription : R. S. V. A. A. XVII. P. *Raphael Sanctius Urbinas anno ætatis XVII pinxit.*

C'est encore dans sa grande jeunesse qu'il fut choisi par Pinturicchio pour l'aider à peindre des fresques dans la bibliothèque de Sienne, devenue depuis la sacristie de la cathédrale de cette ville. Mais il ne faut pas croire que dans ce travail Raphaël ait eu seulement à faire quelques parties de peu d'importance, Vasari dit positivement qu'il fit les esquisses et les contours de tous les sujets. En effet, il suffit de voir ces belles compositions pour y reconnaître un génie qui ne marchait plus sur les traces de ses prédécesseurs. Jusqu'à Raphaël la peinture n'offrait que pauvreté dans l'invention, maigreur et sécheresse dans le dessin, peu de mouvement, point d'expression, mais beaucoup de naïveté dans les attitudes et de la vérité dans les têtes, qui étaient presque toujours des portraits. Si les premiers travaux de Raphaël se ressentent encore en partie de ces défauts, bientôt il les remplaça par une grace admirable dans ses compositions, une expression parfaite dans ses têtes, et surtout par une correction de dessin dont les statues antiques nous donnent seules l'exemple. Ces monumens anciens, longtemps cachés aux yeux des artistes, leur furent dévoilés vers la fin du xv^e^ siècle; ils furent alors retirés des entrailles de la terre pour venir orner de nouveau les palais de Florence et surtout celui de Laurent de Médicis.

Les travaux dont Raphaël s'occupait à Sienne ne furent terminés qu'en 1503; mais il est probable qu'avant cette époque il alla faire un voyage à Florence; cependant il n'y resta pas long-temps, puisqu'il fit pour l'église de Saint-François de Sienne un tableau représentant le Mariage de la Vierge, et sur lequel se trouve la date de 1504.

Dans cette même année Raphaël retourna à Urbin, sa ville natale, et c'est alors que voulant se livrer entièrement à l'étude

des beautés qu'il n'avait fait qu'entrevoir lors de son passage à Florence, il prit la résolution d'y retourner pour y faire de sérieuses études. Il est à remarquer que le jeune peintre, aimé de la duchesse d'Urbin, reçut d'elle une lettre de recommandation pour Soderin, Gonfalonier de Florence; les termes dans lesquels elle est écrite sont tellement honorables, que nous croyons convenable d'en donner ici la traduction.

« Magnifique et très haut seigneur,

« Le porteur de cette lettre sera Raphaël, peintre d'Urbin, qui ayant beaucoup de goût pour son art désire passer quelque temps à Florence pour y étudier. Son père, homme de mérite, m'est très affectionné; le fils est aussi un sujet intéressant et des plus agréables. Pour cela je l'aime fort, et je désire qu'il se perfectionne dans son art. C'est pourquoi je le recommande à votre seigneurie, la priant, pour l'amour de moi, que dans chaque occasion elle lui rende tous les services qui dépendront d'elle; persuadez-vous que tout ce que vous pourrez faire d'agréable et d'utile pour lui, je le tiendrai comme fait à moi-même.

« Jeanne Feltira di Rovere.

« Urbin, 1er octobre 1504. »

Raphaël avait vingt-un ans quand il vint à Florence pour la seconde fois; il s'y lia bientôt avec Ridolphe Ghirlandaïo, Aristotile de San-Gallo, et d'autres artistes de son âge; et s'il ne se plaça pas sous la conduite de Michel-Ange et de Léonard de Vinci, sans doute il étudia leurs tableaux aussi bien que les statues antiques, puisque dès lors on aperçoit des changemens dans sa manière de peindre.

Forcé d'aller faire un voyage à Urbin, à cause de la mort de son père et de sa mère, il n'y resta pas oisif; c'est à cette époque qu'il fit pour le duc d'Urbin, Guidobalde de Montefeltro les deux petits tableaux de Saint George à cheval, et de Saint Michel combattant des monstres, dont on a donné les gravures dans cet

ouvrage, nos 55 et 73. Il travailla ensuite pour la ville de Pérouse, et fit trois grands ouvrages, l'un pour les Camaldules de Saint-Sevère, représentant la Vierge, saint Jean-Baptiste et saint Nicolas ; il est maintenant en Angleterre : l'autre pour les religieuses de Saint-Antoine consistait en cinq tableaux qui ornaient un autel. Ils ont tous été vendus à différentes époques, et on ne peut dire ce qu'ils sont devenus.

Le troisième tableau était à fresque ; il représente un Christ glorieux, et Dieu le père environné d'anges ou de saints. On y trouve le nom de Raphaël et l'année 1505 ; cependant cette peinture ne fut terminée qu'en 1511, par P. Perugin son maître, probablement parce que Raphaël, tourmenté du désir de retourner à Florence, laissa son travail imparfait. Arrivé dans cette ville, Raphaël y étudia avec fruit les anciennes peintures dont Masaccio avait décoré la chapelle *del Carmine*, et c'est là qu'il puisa l'idée de deux de ses tableaux du Vatican. Adam et Ève dans le Paradis, et chassés par l'ange tenant une épée flamboyante. Il profita aussi du talent de Fra-Bartolomeo dit San Marco, et l'amitié qui les unit leur donna les moyens de se donner mutuellement des avis dont ils surent profiter tous deux. Quant à Léonard de Vinci, rien ne prouve qu'il y ait eu des rapports entre Raphaël et lui ; mais en considérant quelques uns des tableaux de cette époque, tel que celui de la Vierge dite *la Belle Jardinière*, il semblerait difficile de croire, comme le dit M. Quatremère de Quincy, « que l'abeille d'Urbin, dans l'élaboration de son talent, n'avait rien dérobé aux fleurs de Léonard de Vinci. »

La vue des travaux de Michel-Ange, et particulièrement celle de l'admirable carton de la guerre de Pise, a pu aussi servir d'étude à Raphaël, ainsi que ces belles statues antiques dans lesquelles il pouvait étudier le nu ; mais de quelle manière a-t-il pu en faire son profit ? Voilà le secret qui nous est inconnu. Pour s'approprier certaines qualités dans l'imitation des beaux-arts, il est nécessaire d'avoir une sympathie de goût avec le

monument qu'on étudie et de faculté avec celui qui en est l'auteur. C'est ce qui fait qu'un artiste, porté de préférence à l'expression de la grace et de la beauté, paraît tirer un parti peu sensible des modèles de force, de hardiesse et de connaissance anatomique. Michel-Ange trouva dans l'antique la force et la science, tandis que Raphaël donna à son dessin plus de fermeté, sans lui rien faire perdre du gracieux qui était l'essence de son talent.

C'est en 1507, à l'âge de vingt-quatre ans, que Raphaël fit, pour la ville de Sienne, ce charmant tableau de Vierge dont nous venons de parler, et qui fut acquis depuis par François Ier. Dans le même temps il fit le Christ porté au tombeau, admirable composition, qui dénotait tout ce que devait être un jour le peintre qui dès ce début de sa carrière s'annonçait par de telles compositions.

L'année suivante Raphaël se rendit à Rome, où Bramante, son parent, avait proposé au pape Jules II de lui confier la peinture d'une des salles du Vatican, dite la chambre de *la Signature*, dont les peintures se trouvent gravées sous les nos 145, 151, 157, 163, 170 et 171. Ces peintures, terminées en 1511, montrent entre elles assez de différence pour qu'on reconnaisse facilement l'ordre dans lequel elles ont été faites : la première a encore un peu de la sécheresse de l'école de Perugin, tandis qu'après un plus long séjour à Rome, Raphaël, par l'habitude de voir et d'étudier l'antique, mit dans sa dernière une pureté et une grace qui ne se trouvent dans aucun autre peintre, même dans Michel-Ange. Le peintre romain n'eut pas besoin de voir la chapelle Sixtine pour y puiser de grandes leçons et améliorer sa manière, puisque, comme l'a démontré M. Quatremère de Quincy dans la vie de Raphaël, les travaux de la salle de la Signature furent commencés en 1508 et terminés en 1511, et que c'est dans cette dernière année seulement qu'on put voir la première moitié des travaux qu'exécutait Michel-Ange dans la chapelle Sixtine.

C'est cependant quelque temps après que Raphaël fit, dans l'église de Saint-Augustin, une peinture du prophète Isaïe, dans laquelle on peut, il est vrai, retrouver quelques rapports avec la manière de Michel-Ange; mais cela doit prouver la flexibilité du talent de Raphaël, qui dans cette circonstance voulut montrer qu'il savait aussi faire des figures pleines de grandiose. A la même époque il fit le petit tableau de la Vision d'Ézéchiel, dans lequel on trouve réunis tous les genres de beautés, et même une couleur supérieure à celle des tableaux qu'il avait faits jusque alors. C'est aussi vers ce temps qu'il peignit, dans le palais Chigi, cette Galathée, composition pleine de charme, et dans laquelle on croit retrouver le génie de la peinture antique; puis ce fameux tableau de la Vierge de Foligno, dont il a été question sous le n° 127.

La manière dont Raphaël s'était acquitté de la peinture de l'une des chambres du Vatican lui fit naturellement confier celle des autres, et c'est de 1512 à 1514 qu'il peignit le Miracle de Bolsène, Héliodore chassé du temple, Saint Pierre délivré de prison, et Attila repoussé par les apôtres saint Pierre et saint Paul, tableaux gravés dans cette collection sous les n°s 175, 181, 187 et 193.

Léon X, prince de la famille de Médicis, dut naturellement avoir pour Raphaël autant de prédilection que lui en avait montré Jules II; aussi à la mort de l'architecte Bramante les constructions du Vatican furent-elles confiées au jeune peintre, qui, dans son tableau de l'École d'Athènes, s'était montré savant dessinateur d'architecture. Les fondations de la cour des Loges étaient à peine plantées quand Raphaël eut la direction de cet édifice, qu'il éleva de trois étages, dont l'un fut décoré d'ornemens nommés *grotesques* et *arabesques*. L'idée de cette nature de décoration put bien lui avoir été suggérée par la vue des peintures de ce genre que l'on découvrit alors dans les bains de Titus, mais certainement elles ne furent point copiées d'après des peintures antiques que Raphaël se serait em-

pressé de faire détruire immédiatement, pour dérober au public la connaissance de ses larcins. Son génie supérieur n'avait pas besoin de s'astreindre à copier, et s'il eût cru pouvoir le faire, son caractère avait trop de noblesse pour qu'il cherchât à s'en cacher.

Raphaël eut sur son siècle et sur ses compatriotes un tel ascendant, que son école fut plus nombreuse que celle d'aucun autre : « ceux qui auraient pu prétendre à devenir ses rivaux tiraient vanité de n'être que ses disciples, et tous étaient ses amis. Les jalousies trop communes entre artistes y étaient inconnues; les rivalités de talent ne tournaient qu'au profit du chef. Sa gloire était comme une propriété commune dans l'intérêt de laquelle venaient se confondre toutes les prétentions particulières. De là cette puissance extraordinaire de talent dont Raphaël disposait comme d'un bien de famille, de là ce concours de ressources en tout genre qui donnèrent à son génie le moyen de se multiplier sous tant de formes diverses. » Il est nécessaire de rappeler ces faits pour expliquer comment Raphaël put entreprendre tant de travaux qui portent son nom, et le portent à juste titre, puisque s'il est vrai que sans de tels secours ils n'auraient pu être terminés, il est encore plus vrai que sans l'influence de son génie ils n'auraient pas pris naissance.

C'est dans la troisième salle du Vatican, dite de *torre Borgia*, qu'on trouve des différences de travaux qui démontrent que Raphaël eut des collaborateurs; cela se voit surtout dans les trois compositions de la Victoire d'Ostie, n° 211; la Justification du pape Léon III, n° 193; le Couronnement de Charlemagne, n° 199; quant à l'Incendie de Borgo Vecchio, n° 205, la beauté de toutes les figures est tellement remarquable, que cela semble être la preuve qu'aucune main étrangère n'y a contribué.

Tandis que Raphaël travaillait au Vatican, il trouva encore le moyen d'exécuter des tableaux à l'huile; l'un d'eux est très remarquable, c'est la sainte Cécile dont nous avons eu occasion de parler dans l'article n° 31; d'autres sont des tableaux

de Vierges si nombreux et si variés, que seuls ils pourraient suffire à faire connaître toute l'étendue et la force de son talent. Nous ne reviendrons pas sur ces tableaux, ayant eu l'occasion d'en parler différentes fois dans les articles 7, 13, 14, 37, 43, 49, 67, 73, 79, 85 et 127. On peut s'en servir comme d'une échelle chronologique, en comparant la belle Jardinière peinte en 1507 dans sa première manière, la Vierge au poisson peinte en 1513, et la belle Sainte-Famille qu'il fit pour François Ier, et qui serait son plus beau tableau à l'huile si la Transfiguration n'existait pas.

C'est aussi vers cette même époque qu'on doit faire mention de l'influence qu'exercèrent les talens de Raphaël sur un art encore dans l'enfance, la gravure sur métal, par le moyen de laquelle on parvient à multiplier les pensées, les inventions des artistes, et à les rendre ainsi une source fécondante, où d'autres peuvent puiser sans cesse pour aider leur imagination. Marc-Antoine Raimondi, d'abord élève de François Raibolini de Bologne, était venu chercher à Rome de plus hautes leçons de dessin dans l'atelier de Raphaël. Il sut si bien suivre les traces de ce maître habile, que personne depuis n'a pu atteindre à tant de perfection dans le dessin, mettre autant de finesse dans les extrémités, donner à ses têtes une expression aussi juste, avec des moyens aussi faibles que ceux que présentait l'art à cette époque. En voyant de belles épreuves du Massacre des Innocens et du Jugement de Pâris, de l'Adam et Ève et de la Bénédiction d'Abraham, on ne saurait dire auquel des deux l'art est plus redevable, ou du peintre qui a inventé des compositions si nobles et si gracieuses, ou du graveur qui a su les rendre avec tant de justesse et de précision.

Ayant terminé, en 1517, les peintures de la salle de *Torre Borgia* au Vatican, Raphaël fit le portrait de Léon X, son nouveau protecteur; quelques années auparavant il avait fait celui du pape Jules II, et peut-être est-il bon de dire qu'il ne suffirait pas à l'éloge d'un tel ouvrage d'y faire remarquer la par-

faite ressemblance des traits, mais qu'on doit dire que c'est un miroir fidèle des mœurs, des passions et du caractère de ce fougueux pontife, dont le portrait faisait dire à Vasari : *Il fait peur comme s'il était vivant.* Celui de Léon X est également surprenant : on ne peut s'empêcher d'y admirer la profondeur du caractère de la tête du pape, la noble simplicité de sa pose, la justesse du maintien, la vigueur du coloris et l'exécution précieuse de tous les accessoires, sur lesquels Vasari s'est étendu, et qu'il a vantés d'une manière tout-à-fait extraordinaire. Il faut encore citer particulièrement, le beau portrait de Jeanne d'Aragon, qui est admiré dans le Musée de Paris. Parmi les autres portraits, au nombre de vingt-quatre, nous nous contenterons de citer ceux de Laurent et Julien de Médicis, le cardinal Bembo, Carondelet, Balthazar Castiglione, et Bindo Altoviti, qu'on a voulu regarder à tort comme le portrait de Raphaël lui-même, et qui, gravé par Raphaël Morghen, a contribué à propager cette erreur. Ce portrait, vendu en 1811 au roi de Bavière, fut alors payé 160,000 francs.

En même temps que Raphaël travaillait aux fresques du Vatican, il faisait des tableaux à l'huile qui lui étaient demandés pour différens pays; c'est vers 1516 qu'il peignit pour le couvent de *Santa-Maria dello Spasimo* le beau Portement de croix qui manqua périr dans une tempête avant d'arriver à Palerme; il fut repêché à Gênes, rendu au couvent qui en était propriétaire, enlevé depuis par le roi d'Espagne Philippe IV, qui indemnisa le couvent par une rente de mille écus, enfin apporté à Paris en 1810, et reporté en Espagne en 1816.

La Visitation de la Vierge, gravée dans ce Musée sous le n° 61, et la Sainte-Famille, qui appartient aussi au roi d'Espagne, paraissent également peints vers le même temps, ainsi que le saint Jean-Baptiste du Musée de Florence, dont nous avons parlé sous le n° 91; enfin, cette Sainte-Famille que Raphaël peignit pour le monastère de Saint-Sixte à Plaisance, et qui, maintenant dans la galerie de Dresde, y est justement

admirée pour la noblesse de la composition, la majesté des expressions, la vigueur du coloris, et la manière large et facile avec laquelle elle est peinte.

Dès 1514 Raphaël avait succédé à Bramante dans les constructions du Vatican; en 1515 il eut la conduite de l'église de Saint-Pierre, et en 1516 il fut nommé surintendant des édifices antiques de Rome. Ainsi le génie qui l'avait élevé au dessus de tous les peintres, lui permit encore de se faire remarquer comme architecte, et il fit un plan pour l'église de Saint-Pierre; c'est du moins ce que nous apprend une lettre de Raphaël au comte Balthazar de Castiglione, dans laquelle il lui dit : « Notre saint père m'a mis un grand fardeau sur les épaules, c'est la construction de l'église de Saint-Pierre; j'espère n'y pas succomber, d'autant plus que le modèle que j'ai fait plaît à sa sainteté, et a le suffrage de beaucoup de gens de mérite. Mais j'élève mes pensées plus haut, je voudrais trouver les belles formes des édifices antiques, je ne sais si mon vol sera celui d'Icare. »

Pendant un nouveau voyage à Florence, Raphaël donna le dessin de deux habitations également admirables : l'une est le palais d'*egl' Ugucciosi*, sur la place du Grand-Duc, et le palais *Pandolfini*, dans la rue San-Gallo. Il construisit pour lui-même, à Rome, un palais qui fut détruit pour faire place aux colonnades de Saint-Pierre. Enfin il fit bâtir aussi le palais *Caffarelli*, près de Saint-André *della Valle*, les écuries d'Augustin Chigi, le plus riche négociant de l'Italie à cette époque, et aussi une chapelle pour le même Chigi, dans Sainte-Marie du peuple. Ce dernier monument nous donnera encore l'occasion de parler du talent de Raphaël sous un autre point de vue, puisqu'on prétend qu'il fut pour quelque chose dans le travail de la statue de Jonas, qui décore une de ses niches, et qui est due au ciseau de Laurent Lotti, élève de Raphaël.

Si nous avons vu Raphaël faire dans le Vatican des fresques aussi remarquables par leur étendue que par leur beauté, nous pourrons maintenant l'admirer dans des compositions où la

petitesse du cadre ne l'a pas empêché de donner à ses figures toute la majesté et la noblesse convenables. Tels sont les sujets de la Bible, dont il décora les petites voûtes des loges. Il serait trop long de parler de cette suite entière composée de cinquante-deux sujets, mais on ne peut omettre de faire remarquer la première composition, où Dieu débrouillant le cahos, est une figure qui de son immensité, semble occuper un espace sans bornes.

Un autre travail d'un genre bien différent est celui de la fable de Psyché, dont Raphaël embellit le vestibule du palais aujourd'hui connu sous le nom de la *Fornarine*, et qu'avait fait construire ce même Augustin Chigi. Le peintre y a réuni tous les dieux également maîtrisés par l'Amour, dont lui-même sentit l'influence, puisque le propriétaire ne put obtenir de voir terminer ces travaux, qu'en lui permettant d'avoir près de lui cette célèbre *Fornarine* dont la beauté a été retracée par Raphaël, dans plusieurs de ses tableaux.

Des travaux aussi nombreux et aussi importans furent admirés par François I^er^, qui, protecteur des beaux-arts, voulut avoir en France quelques tableaux du célèbre peintre. C'est alors qu'on vit arriver à Fontainebleau une Sainte Marguerite que le roi, sans doute, avait demandée pour sa sœur Marguerite de Valois. Long-temps placée dans la chapelle de Fontainebleau, on ignore ce qu'elle est devenue; mais nous possédons encore au Musée le sublime Saint Michel, peint en 1517, et la magnifique Sainte-Famille qui porte l'année 1518. Nous ne reviendrons pas sur ces deux tableaux, dont l'un a été donné sous le n° 1, et dont l'autre sera gravé plus tard.

Déja nous avons parlé de cartons faits pour servir de modèles aux fresques du Vatican, nous avons à parler maintenant de ceux que fit Raphaël pour être envoyés en Flandre, où Richard van Orley et Michel Coxis, ses élèves, eurent à surveiller l'exécution des tapisseries que le pape Léon X voulut avoir, et qui sont maintenant connues sous le nom de tapisseries du Va-

tican. Elles sont au nombre de douze, mais cinq des cartons ont été perdus; les sept autres, oubliés en Flandre pendant plusieurs années, furent acquis ensuite par Charles I^er^, roi d'Angleterre, restèrent enfermés dans une caisse au palais de White-Hall, et furent vendus à l'encan avec les autres objets d'art que ce prince avait rassemblés. Cromwell donna l'ordre de les acheter; ils restèrent ainsi en Angleterre, et plus tard le roi Guillaume les fit restaurer et placer dans une galerie du palais d'Hampton-Court, où ils sont justement admirés comme une suite des plus belles compositions du meilleur temps de Raphaël.

Notre grand peintre donna encore les dessins de quatre grandes compositions pour la salle de Constantin au Vatican; il paraîtrait même qu'il avait eu l'intention de les peindre à l'huile, du moins on voit deux figures de la Justice et de la Douceur faites par le procédé que venait d'inventer Sébastien del Piombo, tandis que le reste fut peint à fresque plusieurs années après par Jules Romain et François Penni. Enfin Raphaël mit la main à ce magnifique et sublime tableau de la Transfiguration, chef-d'œuvre de la peinture moderne, d'autant plus remarquable que c'est le dernier objet dont se soit occupé le peintre. Peint pour le cardinal Jules de Médicis, alors archevêque de Narbonne, il devait orner la cathédrale de cette ville; mais la mort de Raphaël dérangea ce projet: le tableau, encore sur le chevalet, se trouvait exposé aux regards du public en même temps que les restes inanimés de son auteur. Il fut placé ensuite au maître-autel de Saint-Pierre in Montorio, vint en France en 1802, puis en 1816 retourna au Vatican, où on le voit maintenant.

Raphaël avait été fiancé avec Marie Bibiena, nièce du cardinal, mais il éloignait toujours ce mariage, soit dans l'espoir de devenir cardinal, soit peut-être aussi parce qu'un autre sentiment le portait vers d'autres objets. Les plaisirs de l'amour, toujours remplis d'attraits pour Raphaël, l'entraînèrent si loin, qu'un jour, après un excès immodéré, il fut saisi d'une fièvre

violente, dont il laissa ignorer la cause; le médecin ordonna une saignée qui vint achever son épuisement, et le mit bientôt dans un état désespéré, dont il mourut le 7 avril 1520, jour du vendredi saint, qui avait été aussi celui de sa naissance.

Un sentiment universel de douleur et de regrets se répandit dans la ville de Rome; l'un pressentait que l'art de la peinture avait perdu la lumière qui l'éclairait, d'autres croyaient voir la nature en deuil comme si cette mort eût été un fléau du ciel. Balthazar de Castiglione écrivait à sa mère: « Je suis à Rome, mais il me semble ne pas y être depuis que mon pauvre Raphaël n'y est plus. » Un cortége immense d'amis, d'élèves, d'artistes, d'écrivains célèbres et de personnages de tout rang, accompagna le convoi de Raphaël, et son corps fut déposé dans l'ancien Panthéon, suivant le désir qu'il en avait témoigné. Il eut une douceur de caractère et une bonté qui le firent aimer de tout le monde; aussi de tous les peintres aucun n'eut un si grand nombre d'élèves, et nous citerons particulièrement Jules Pippi, dit *Jules Romain;* Jean-François Penni, dit *il Fattore;* Lucas Penni son frère; Perin Buonacorsi, dit *Perin del Vaga;* Jean de Udine; Polydore Caldara, connu sous le nom de *Caravage;* Pellegrini de Modène, Bagna Cavallo, Vincent de Saint-Gimignano, Raphaël del Colle, Timothée et Pierre *della Vita,* Benevenuto Tisi, connu sous le nom de *Garafolo;* Gaudentia Ferrari, Marc-Antoine Raimondi, Balthazar Peruzzi, Michel Coxis et Richard Van Orley.

Raphaël a fait un si grand nombre de dessins, et il en a fait de tant de manières, qu'il serait difficile de dire quelle était celle qu'il employait préférablement; mais il faut rappeler ici qu'on en a fait un grand nombre de copies, et surtout d'imitations qui passent souvent pour être de la propre main du maître.

Ses compositions peintes ou dessinées montent à environ 900, et comme beaucoup de graveurs les ont répétées, son œuvre à la Bibliothèque du roi se compose de plus de 2,500 pièces.

HISTORICAL AND CRITICAL

NOTICE

OF

RAPHAEL SANZIO.

Nearly three hundred years had past, after Cimabué, coming from Greece to Florence, disclosed in that city, the first principles of painting; when Raphael, endowed with an extraordinary genius, appeared and excelled all others who had hitherto been practising the art. Three hundred years have again rolled away since that period, without producing a painter superior to Raphael, without producing a single painter, who can be compared with him at all points. Though he may have been surpassed by some, in several qualifications of painting, none have been able to equal him in composition, grace, expression, and particularly in correctness of drawing.

Raphael was born in 1483 at Urbino, a small city belonging to the papal states, between Rome and Florence. His father, Giovanni Sanzio, was also a painter, but his productions obtained no celebrity; he placed Raphael under Pietro Vanucci, known by the name of Perugino, a painter remarkable for his talent, at that period, and whose greatest glory now, is that of having given Raphael his first instructions. From earliest youth, the pupil was useful to his master, he imitated his manner of painting so perfectly, that in pictures on which they both worked together, it is impossible to distinguish the parts wrought by the master, from those which were produced by the pupil.

It is not exactly known at what age Raphael painted his first picture, representing an Assumption of the Virgin, but on quitting Peruggio for the first time, he designed at *Città di Castello*, an Holy Family, on which this description may be found: R. S. V. A. A. XVII. P. : *Raphael Sanctius Urbinas anno ætatis XVII pinxit.*

He was yet in early youth when he was chosen by Pinturicchio to assist him in painting some frescoes in the library of Sienna, which has since become a vestry-room for the cathedral of that city. But it is not to be imagined in this undertaking, that Raphael had only parts of little consequence to execute, Vasari positively says, he made the outlines and contours of every subject. Indeed, at the first sight of these beautiful compositions, a genius may be recognized that deigns no longer to walk in the steps of its predecessors. Until Raphael's time; painting betrayed nothing but poorness in imagination; weakness and dryness in drawing, little action, no expression, but a good deal of ease in the attitudes and nature in the heads, which were almost always portraits. If his early works betray defects, he soon made amends for them by an admirable grace in his compositions, expression in his faces, and above all by a correctness in drawing, which can be acquirred only by studying the antique statues. These ancient remains, long hidden from the eyes of the artist, were discovered towards the end of the xvth century; having been rescued at that period from the bowels of the earth, to decorate the palaces of Florence, and particularly that of Lorenzo de Medicis.

The undertaking that occupied Raphael at Sienna were not terminated until 1503; but it is probable that he travelled to Florence before that period, though he may not have remained long there, because he painted for the church of Saint-Francis of Sienna, a picture representing the Marriage of the Virgin, which is dated 1504.

In this same year Raphael returned to Urbino, his native

city, and it was then that desirous of entirely devoting himself to the beauties of which he had but a glimpse during his sojourn at Florence, that he came to the resolution of returning thither for the purpose of serious study. It may be observed here that the young painter, esteemed by the dutchess of Urbino, received from her a letter of recommendation addressed to Soderini, gonfalonier of Florence; the terms in which she writes are so honourable to Raphael, that we have thought proper to give a translation of them.

« Most high and mighty ord,

« The bearer of this letter will be Raphael, a painter of Urbino, who having considerable taste for his art, is desirous of passing some time in Florence for the purpose of study there. His father, a man of merit, I have a great affection for; the son is also an interesting and fascinating creature. For which reason, I love him much, and am anxious that he should perfect himself in his art. I therefore recommend him to your lordship, beseeching you, to render him for my sake every service in your power; be persuaded that every thing you do agreeable and useful to him, I shall consider as a favor done to myself.

« Giovanna Feltria di Rovere.

« Urbino, 1st october 1504. »

Raphael was twenty-one years of age when he went to Florence for the second time; he associated there with Rodolfo Ghirlandaïo, Aristotile de San-Gallo, and other artists of his own age; he did not put himself under the guidance of Michael-Angelo, or of Leonardo de Vinci, unquestionably he studied their works, as well as the statues of the antique, for at that time a great change was perceptible in his style of painting.

Though compelled to return again to Urbino, on account of his father's and mother's death, he remained not idle there; it was then that he painted for the duke d'Urbino, Guidobalde

de Montefeltro, the two small pictures ; Saint George on horseback, and Saint Michael destroying monsters; engravings of which we have given in this work, at nos 55 and 73. He then exerted himself for the city of Peruggia, and completed three grand works, one for the Camalduli of San-Severo, representing the Virgin; saint John the Baptist and saint Nicolas, which is now in England and another for the monks of Saint-Antony, consisting of five pictures that ornamented an altar. They were all sold at different periods, and it is impossible to say what has become of them.

The third composition was in fresco; it represented Christ glorified and God, the father, surrounded with saints and angels. The name of Raphael is to be found on this picture with the date 1505; it was however not finished until 1511, and then by Perugino his master, probably because Raphael, tormented with the desire of returning to Florence, left his work imperfect. When settled in that city, Raphael profitably studied those ancient pictures which Masacci painted for the chapel *del Carmine*, and it was there that Rapheel formed the idea of two subjecs which he painted for the Vatican : Adam and Ève in Paradise, and when driven from it by the angel with a sword of fire. He profited also from the talents of Fra-Bartolomeo called San-Marco, and the friendship that united them together, offered them opportunities of giving each other advice, which was undoubtedly advantageous to both. As to Leonardo de Vinci, there is no reason for believing there was any intercourse between Raphael and he, but in considering some of Raphael's pictures painted at that period, such as that of the Virgin called *la Belle Jardinière*, it is difficult to agree with M. Quatremère de Quincy when he says, that « in the elaboration of his talent, the bee of Urbino never stole any sweetness from the flowers of Leonardo de Vinci. »

The works of Michael-Angelo, and particularly his admirable cartoon which illustrates the war of Pisa, may have contributed

to Raphael's improvement, as well as the beautiful antique statues from whose nudity he profited. But in what manner were his studies made? That is secret of which we are ignorant! To obtain possession of certain qualities in the imitation of the fine arts, it is necessary to have a sympathy of feeling with the object studied, and with the mind of its originator. It is thus with an artist, if he be attracted by a natural preference to grace and beauty, he profits less from models of strength, boldness and anatomical knowledge. Michael-Angelo drew from the antique, energy and science, while Raphael obtained from it, more firmness in drawing, without in the least losing any of that grac e which was the essence of his talent.

It was in 1507, at the age of twenty-four, that Raphael painted for the city of Sienna a charming picture of the Virgin of which we shall hereafter speak, and which was obtained by Francis Ist. About the same time, he painted Christ carried to the tomb, an admirable composition, which fortold, what that artist would one day be, the beginning of whose career was made known to the world, by such extraordinary productions.

On the following year, Raphael repaired to Rome, where Bramante, his relation, proposed to pope Julius II that he should confide to Raphael, the painting of a hall in the Vatican, called the chamber of *the Signature*, from the designs of which; engravings will be found at nos 145, 151, 157, 163, 170 and 171. These paintings, terminated in 1511, differ from each other sufficiently to show with distinctness, the order in which they were executed; the first betrays a little of the dryness belonging to Perugino's school, whilst Raphael, after a long sojourn in Rome, and from the habit of seeing and studing the antique, threw into the last, a purity and a grace, which has never been produced by any other artist, not even by Michael-Angelo. It was not necessary that the Roman painter should see the Sixtine chapel, that he might draw great lessons from it, to ameliorate his style, for as M. Quatremère de Quincy, says in his Life of

Raphael, the works of the Signature chamber were began in 1508 and terminated in 1511, at which time, but half of the compositions executing by Michael-Angelo in the Sixtine chapel, were finished.

However, some time after, Raphael produced in the church of Saint-Austin, a painting of the prophet Esaias, in which it is true a similarity to the manner of Michael-Angelo may be found; but this ought to be taken as a proof of versatility in the talent of Raphael, who might wish in this instance to show, that he too, could design figures full of grandeur. At the same period, he produced a small picture of Ezechiel's vision, in which every kind of beauty is united, and with a colour superior to any in his previous productions. It was also about the same time that he produced in the Chigi palace, his Galatea, a composition full of attraction and in which we can fancy, that we behold the genius of antique painting reanimated; he designed afterwards his famous picture called the Virgin of Foligno, which has been examined at n° 127.

The manner in which Raphael acquitted himself in painting one of the Vatican chambers, was the reason, naturally enough, that others were confided to him for the purpose of being embellished. It was from 1512 to 1516, that he designed the Miracle of Bolsene, Heliodorus driven from the temple, Saint Peter delivered from prison, and Attila repulsed by saint Peter and saint Paul, pictures engraved in this collection at n^{os} 175, 181, 187 and 193.

Leo X, a prince of the Medici family, ought naturally to have had the same predeliction for Raphael, as was shown him by Julius II; consequently at the death of the architect Bramante the building of the Vatican were confided to the young painter, who, in his picture entitled the School of Athens, has shown himself a learned arranger of architectural designs. The foundation for the court of Lodges had scarcely been laid, when Raphael took the direction of the edifice, which he raised

three stories; one of them he embellished with ornaments called *grotesque* and *arabesque.* This kind of decoration might easily have been suggested to him by the paintings of that nature which were then discovered in the baths of Titus, but they were certainly not suggested by paintings, which Raphael could have easily destroyed, in order to conceal from the public, the knowledge of his theft. But his superior genius was not driven to the necessity of copying, and if he had done it, the nobleness of his mind would have prevented him from concealing it.

Raphael had so great an ascendency over his countrymen and over the age in which he lived, that his school was more numerously attended than any other. « Those who might have aimed at being his rivals, subdued their pretensions for the purpose of being his disciples and friends. The jealousies too common with artists were unknown among them; rivalry of talent turned to the advantage of the chief. His glory was like a common property, in the interest of which, individual pretensions were lost. This extraordinary concentration of talent was used by Raphael like a family inheritance and these numerous resources of every description, gave his genius the means of multiplying itself in a variety of different forms. » It is necessary to mention these circumstances for the purpose of explaining how Raphael could have undertaken the great quantity of works which bear his name, and bear it justly; it is true that without such assistance he could not have brought them to a termination, but it is equally true that without the influence of his genius they would never have been undertaken.

It is in the third hall of the Vatican, called *torre Borgia,* were we discover different styles of execution which show that Raphael had assistants: this is particularly visible in three compositions; the Victory of Ostie, n° 211, the Justification of pope Leo III, n° 193, and the Coronation of Charlemagne, n° 199; while in the Burning of Borgo Vecchio, n° 205, the excellence

of every figure is so remarkable, that his hand only could have touched them.

Though Raphael was employed upon the Vatican, he found means of executing many pictures in oil; one of them, the Saint Cecilia, of which we have spoken in the article n° 31, is a remarkable production; the others are Virgins so numerous and so varied, that they of themselves, would sufficiently have shown the extent and the power of his talent. We shall not particularize these productions, having spoken of them at different times in articles 7, 13, 14, 37, 43, 49, 67, 78, 79, 85 and 127. These pictures may be used as a chronological ladder by comparing *la Belle Jardinière*, painted in 1507 in his first manner, *la Vierge au poisson*, painted in 1513, and the beautiful Holy Family, executed for Francis I^st^, and which would been Raphael's finest oil picture, were the Transfiguration not in existence.

It is proper to mention that about the same period the talents of Raphael exercised great influence over an art still in its childhood, engraving upon metal, by means of which the thoughts and designs of the artist are multiplied, and which renders them also a fertile source, from which others may draw unceasingly in aid of their imagination. Marco-Antonio Raimondi, at first a pupil of Francesco Raibolini of Bologna, came to Rome for the purpose of taking finishing lessons of drawing in Raphael's study. He was thought to follow so closely the traces of his able master, that nobody has since arrived at his perfection in drawing, no other person has so highly finished the extremities, and given to the heads an expression so just, and with such inefficient means as those, which the art presented at that period. In contemplating the beautiful proofs of the Massacre of the Innocents, the Judgment of Pâris, Adam and Eve, and Abraham's Blessing, we cannot say to which of the arts we are the most indebted, whether to that of the painter, who has originated compositions so noble and elegant, or to

that of the engraver, who has copied them with such justness and precision.

Having finished in 1517 the pictures in the hall of *Torre Borgia* at the Vatican, Raphael painted the portrait of Leo X, his new patron; some years before he had painted pope Julius II. It may well be said of the latter work that we praise it not sufficiently if we merely eulogise the perfect ressemblance of its features, we ought farther to remark that it is a faithful mirror of the manners, passions and character of this fiery pontiff; whose likeness according to Vasari: *Frightens us as if it were alive.* The portrait of Leo X is equally surprising: it is impossible to avoid admiring the profound character of the head, the noble simplicity of the position, the justness of the deportment, the strenght of the colouring and the elaborate execution of all the accesories, on which Vasari expatiates, and which he eulogizes, as a style altogether extraordinary. It is also fit that we should particularly mention the beautiful portrait of Jeanne d'Aragon, which attracts so much attention in the Paris museum. Among his other portraits, twenty-four in number, we shall allude only to those of Lorenzo and Julian de Medicis, cardinal Bembo, Carondelet, Balthazaro Castiglione, and that of Bindo Altoviti, which has been improperly considered as the artist's our portrait, and which error Raphael Morghen has contributed to propagate, by engraving it as such. This portrait was sold in 1811 to the king of Bavaria for the sum of 6,400 pounds.

During the time that Raphael worked at the frescoes of the Vatican, he painted pictures in oil which had been ordered by different countries; towards 1516 he painted for the convent of *Santa-Maria dello Spasimo*, the beautiful production of Christ bearing the cross, which nearly perished in a tempest before arriving at Palermo, it was taken out of the sea at Genoa, given up to the convent that owned it, then carried away by the king of Spain Philip IV, who indemnified the convent for

its loss by the yearly income of a thousand crowns; it was afterward brough to Paris, and again carried back to Spain in 1816.

The Visitation of the Virgin, engraved for this collection at n° 61, and the Holy Family, which also belongs to the king of Spain, appeared to have been painted about the same period, as well as the Saint John belonging to the Florence gallery, and of which we have spoken at n° 91; and lastly, the Holy Family which Raphael painted for the monastery of Saint-Sixtus at Piacenza, and which belongs now to the Dresden gallery, is justly admired for the grandeur of its composition, the majesty of its expression, the vigour of its colouring, and the breadth and freedom of its execution.

In 1514 Raphael succeeded Bramante in constructing the Vatican; in 1515 the building of Saint-Peters was confided to him, and in 1516 he was nominated, superintendant of the antique edifices at Rome. Thus the genius which raised him above all other painters, allowed him also to be remarkable as an architect; he made a plan for the church of Saint-Peters; as least we learn so from a letter addressed by Raphael to count Balthazaro de Castiglione, in which he says: « Our holy father has put a great burthen upon my shoulders, it is the construction of Saint-Peters; I hope not to sink under it, particularly as the model I have made for it, pleases his holiness, and has satisfied many men of taste. But my thoughts rise still higher, they would realize the beautiful forms of antique architecture, I know not whether my flight will be like Icarus's.

During another sojourn at Florence, Raphael executed designs for two buildings equally admirable: one is the palace *degl' Ugucciosi*, on the Grand-Duke's place, and the palace *Pandolfini*, in strada San-Gallo. He constructed for himself at Rome a palace, which was taken down to make room for the colonnade of Saint-Peters. In fine, he also erected the palace *Caffarelli*, near S.-Andrew *della Valle*, stables for Augustino Chigi,

the richest negociator in Italy at that period, and also a chapel for the same Chigi, in the public place of Santa-Maria. This last undertaking gives us an opportunity of praising Raphael's talent in another point of view, for it is maintained that Raphael assisted not a little in forming the statue of Jonas which decorates one of its nitches, and which is attributed to the chizel of Lorenzo Lotti, who was Raphael's pupil.

We have seen that Raphael produced in the Vatican, frescoes as remarkable for their magnitude as their beauty; we may now admire him in compositions the smallness of whose size, has not prevented him from given his figures all the majesty and grandeur possible. Such are the subjects taken from the Bible, which decorate the little arches of the lodges. It would take too long a time to speak of the entire series, consisting of fifty-two subjects; but it is impossible to avoid particularizing the first composition, where God, clearing chaos, is a figure which from its seeming vastness, appears to occupy unlimited space.

Another work of a very different description is that taken from the fable of Psyche, with which Raphael embellished the hall of a palace known by the name of *Fornarina*, and which was constructed also for Augustino Chigi. The painter has there assembled the gods, all of whom have equally felt the passion of love; a passion whose influence he himself felt, as Chigi would never have seen his palace finished, unless he had allowed Raphael to have had always near him the celebrated Fornarina, whose beauty has been portrayed by the painter in many of his pictures.

Works so numerous and so important excited the admiration of Francis Ist, who, as a patron of the fine arts, was desirous of having some of this celebrated painter's productions in France: consequently a Saint Marguerite arrived at Fontainebleau, which the king had unquestionably ordered for his sister, Marguerite de Valois. Placed for a long period in the chapel

at Fontainebleau, we know not what has become of it, but we possess still at the Museum, the sublime Saint Michael, painted in 1517, and the magnificent Holy Family which bears the date of 1518. We shall not again enter into the details of these pictures, one has been given in our first number and the other will appear hereafter.

We have already alluded to the cartoons which were made as models for frescoes at the Vatican, we shall now speak of those composed by Raphael and sent to Flanders, where Richard van Orley and Michael Coxis, his pupils, were superintending the execution of tapestries for Leo X, and which are now known by the name of the Vatican tapestries. They were twelve in number, but five of the cartoons have been lost, the seven others, remained in Flanders, forgotten during many years, they were afterwards obtained by Charles I^{s}, king of England, shut up in a chest at the palace of White-Hall, and sold by auction with other objects of art which this prince had collected. Cromwell ordered them to be bought; consequently they remained in England, and king William, many years after, had them cleaned and placed in a gallery at Hampton-Court; where they are justly admired, as a series of the most beautiful compositions in Raphael's best style.

Our great painter made the drawings also of four grand compositions for the hall of Constantine at the Vatican; it would appears even that he had intended painting them in oil, at least we see two figures, Justice and Gentleness, done according to the process invented by Sebastian del Piombo; while the rest were painted in fresco, many years afterwards, by Julio Romano and Francisco Penni. In fine, Raphael put his hand to that sublime and magnificent picture of the Transfiguration, the master-piece of modern art, and the more remarkable, as being the last object that occupied the genius of Raphael. Painted for cardinal Julian de Medicis, then archbishop of Narbonne, it was intended to adorn the cathedral of that city; but

the death of Raphael disarranged this projet: the picture, still upon the easel, was exhibited to the contemplation of the public with, at the same time, the inanimate remains of its author. It was afterwards placed over the high altar of Saint-Peter in Montorio, it was brought into France during 1802, in 1816 it was restored to the Vatican, where it now remains.

Raphael had been affianced to Maria Bibiena, the cardinal's niece, but he always deferred the marriage, either in hopes of becoming a cardinal, or carried by another sentiment to other objects. The pleasures of love had always attractions for Raphael, they overpowered him so far, that on a certain day, after immoderate excess, he was seized with a violent fever, and leaving his physician ignorant of its cause, he ordered him to be bled, which increased his weakness and threw him into an hopeless state, in which he died on good-friday the 7 of april 1520; he was born also on a good-friday.

A universal sentiment of anguish and regret spread over the city of Rome; some affirmed that painting had lost the light which gave it brilliantly; others expected to see nature in tears, as if his death had been a scourge from heaven. Balthazaro de Castiglione wrote thus to his mother: « I am in Rome, yet I seem not to have been in Rome since my dear Raphael's death.» An immense train of friends, pupils, artists, celebrated authors and people of every rank, followed the funeral of Raphael; his body was deposited in the old Pantheon, according to the desire he had expressed. His sweetness of character and kindness of heart, won him the love of all the world; and of all painters; not one whom had so great a number of pupils as himself: the most celebrated of his pupils were Julio Pippi, commonly called *Julio Romano;* Giovanni Francisco Penni, called *il Fattore*; Lucasio Penni, his brother; Perin Buonacorsi, called *Perin del Vaga;* Giovanni de Udine, Polydoro Caldara, known by the name of *Caravagio;* Pellegrini de Modena, Bagna Cavallo, Vincenzo de San-Gimignano, Raphael *del Colle*, Timo-

theo and Pietro *della Vita*, Benevenuto Tisi, known by the name of *Garafolo;* Guadentio Ferrari, Marco-Antonio Raimondi, Balthazaro Peruzzi, Michael Coxis, and Richard van Orley.

Raphael has made such numerous drawings, and in so many different manners, that it is difficult to say which style is the most preferable; but it is necessary to mention here that he made a great manner copies and particularly imitations of different manners, which have passed often for the originals of other masters.

His paintings and drawings amount to nearly 900, and as many engravers have repeated them, his works in the King's Library consist of more than 2,500 plates.

JEAN-FRANÇOIS BARBIERI DIT LE GUERCHIN

NOTICE
HISTORIQUE ET CRITIQUE
SUR
JEAN-FRANÇOIS BARBIERI,
DIT
LE GUERCHIN.

Un inconvénient de l'enseignement est de perpétuer, parmi les élèves, la manière du maître. Mais de temps à autre il apparaît un génie qui se soustrait à la routine, ne suit que l'inspiration de la nature, et devient ainsi chef d'école, ou créateur d'une nouvelle manière. C'est ce qui arriva au Guerchin.

Jean-François Barbieri, nommé en Italie *il Guercino*, parce qu'il était louche, et en français *le Guerchin*, naquit à Cento, près de Bologne, en 1590. Son père, pauvre voiturier, allait souvent conduire du bois chez les Carraches. Annibal s'étant aperçu que l'enfant restait dans l'atelier, et regardait peindre avec une grande attention, lui demanda s'il voudrait apprendre à peindre : *Oh! oui*, dit l'enfant. En effet, on assure que, dès cette époque, ayant à peine dix ans, il avait peint une Vierge sur la porte de la maison de son père. Augustin ayant donné au jeune Barbieri un profil dessiné à la plume, celui-ci le copia plusieurs fois d'une manière si remarquable, que lorsqu'il revint voir les Carraches, ceux-ci furent émerveillés, et gardèrent avec eux le jeune paysan.

Guerchin ne tarda pas à faire connaître ses dispositions, et

Louis Carrache écrivait, en parlant de lui : « Nous avons ici un jeune homme qui est un prodige ; je ne vous dis rien de trop. Ses ouvrages épouvantent nos plus habiles peintres. »

Un chanoine de Bologne, nommé Mirandola, ayant admiré la manière nouvelle dont peignait le Guerchin, prit de l'amitié pour lui. Cet amateur lui procura, en 1620, l'occasion de faire un tableau de saint Guillaume devant la Vierge avec l'enfant Jésus, pour être placé sur l'un des autels de l'église de Saint-Grégoire à Bologne. Le tableau terminé, Guerchin le fit voir à son protecteur qui en fut satisfait, et lui demanda le prix qu'il en voulait avoir. Guerchin hasarda de demander 30 écus (nviron 150 fr.). Le lendemain Mirandola lui compta sur une table 30 écus et lui demanda s'il était content, à quoi le peintre répondit qu'il n'espérait pas tant; mais le chanoine continuait de compter encore 30 écus, puis 30 autres. Alors, Barbieri lui demanda s'il voulait se moquer, mais l'abbé ne cessait de compter : cependant, arrivé à 200 écus, il lui dit que c'était le prix auquel on avait estimé son tableau.

Guerchin, voulant éviter à d'autres la peine qu'il avait eue dans ses premières études, fit un livre de principes de dessin qui a été gravé plusieurs fois. Puis, voulant se perfectionner dans l'étude de la couleur, il fit un voyage à Venise pour voir les ouvrages du Titien, du Tintoret, de Paul-Veronèse et du Bassan, mais il n'y demeura pas long-temps et revint à Cento. Ayant aussi le désir de voir Rome, il y arriva en 1621, dans le temps où Michel-Ange Caravage était en grande réputation. Sa manière plut beaucoup à Barbieri, qui en imitant dans la composition le grandiose des Carraches, avait dans sa couleur une vigueur semblable à celle du peintre romain. De son côté, Caravage se glorifiait de voir partager son goût par un artiste de si grand mérite. Lié d'abord avec lui, son caractère ombrageux et jaloux le fit bientôt rompre violemment avec le doux et timide Guerchin. Michel-Ange avait été choisi pour peindre la voûte de l'église de Notre-

Dame-de-Lorette; mais les administrateurs de cette église, craignant sa fougue et son oubli des convenances, crurent devoir lui adjoindre son ami Barbieri. Ce peintre étant venu le voir, lui dit que, dans cette circonstance, il ne se regarderait pas comme son camarade, mais comme son élève soumis, s'en remettant entièrement à sa disposition. Malgré tant de protestations et d'égards, l'orgueilleux Caravage, ne put retenir sa fureur, disant qu'il ne pouvait souffrir une semblable moquerie, et que la voûte serait peinte en entier, soit par l'un, soit par l'autre. Le pauvre Barbieri se retira confus, et alla faire part de son mauvais succès aux commissaires de Lorette, qui, craignant la jeunesse de l'un et l'humeur de l'autre, déchirèrent les marchés faits avec ces deux artistes, et en passèrent un nouveau avec Christophe Roncalli, dit Pomerance.

Grégoire XV ayant été élu pape, son neveu le cardinal Ludovisi voulut faire décorer la voûte d'une grande galerie de la ville Pincienne. C'est là que Barbieri peignit l'Aurore sur un char tiré par quatre chevaux. Dans la composition se trouve une femme endormie, et l'on donne à cette peinture le nom de Char de la Nuit pour la distinguer du Char de l'Aurore, peint par Guido Reni, dans la ville Rospigliosi.

Barbieri fit ensuite un grand tableau pour l'église de Saint-Chrisogon, dans le quartier de Transtevere à Rome, puis pour l'église de Saint-Pierre le fameux tableau de sainte Pétronille, dont nous avons parlé sous le n°. 566.

Le pape Urbain VIII ayant succédé à Grégoire XV, ce pontife florentin oublia les Bolonais qui avait obtenu les faveurs de son prédécesseur. Guerchin quitta donc Rome et alla vivre à Cento sa patrie, où il resta jusqu'après la mort de Guido Reni, en 1643. Il vint alors se fixer à Bologne, et crut devoir adopter une manière de peindre un peu plus claire et moins vigoureuse : ce n'était cependant pas son goût; mais, disait-il, parce que « le Guide et l'Albane ayant habitué à cette

coquetterie de couleur, il fallait bien suivre la mode. » Une particularité de son talent est la promptitude avec laquelle il travaillait; elle était telle que des religieux lui ayant demandé, la veille d'une fête, de décorer leur autel en y peignant un Père Éternel, il s'acquitta de l'ouvrage en une seule nuit.

Guerchin avait eu l'occasion de peindre à Plaisance la coupole du dôme, il travailla aussi pour les villes de Parme, Modène, Reggio, Ferrare, Gênes, etc. Il fut créé chevalier par le duc de Mantoue, mais, ne voulant pas quitter sa patrie, il refusa les titres de peintre du roi de France et du roi d'Angleterre. La reine Christine ayant été le voir à Bologne lui tendit la main et prit la sienne, en disant qu'elle voulait toucher une main qui avait opéré de si belles choses.

N'ayant d'autre délassement que la peinture, vivant retiré dans la société de son frère et de ses neveux, Guerchin jouit d'une assez grande aisance, dont il fit toujours un noble usage, et mourut en 1666, âgé de 76 ans.

Il composait facilement, exécutait avec chaleur; ses sujets pieux sont pleins de dignité et d'onction, on y aperçoit la piété de leur auteur. Si quelquefois on trouve de la noblesse dans ses expressions, ce n'est pas ce qui le caractérise. « Toute l'énergie de son sentiment, dit Taillasson, se portait vers l'imitation de la nature. Donner de la rondeur à une surface plate, imiter la saillie des corps, charmer, étonner, tromper les yeux, voilà quel fut son but presque unique. Aussi dans cette partie est-il un homme extraordinaire. »

On cite parmi ses élèves Hercule Gennari et ses deux fils, Benoît et César Gennarri, Luc Scaramuccia et Mathias Preti, dit le Calabrese. Les tableaux de Barbieri passent le nombre de 250, dont 108 tableaux d'autel et plusieurs voûtes. Il a laissé aussi un nombre immense de dessins, la plupart peu arrêtés, mais cependant assez estimés.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE

OF

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI,

CALLED

GUERCINO.

An inconvenience arising from tuition is the perpetuating amongst pupils, the Master's Manner. Ye there occasionally starts up a genius who deviates from routine, following the inspirations of nature only, and who thus becomes the head of a school, or the creator of a new Style. Thus it was with Guercino.

Giovanni Francesco Barbieri, called in Italy Guercino, from the circumstance of his squinting, was born, in 1590, at Cento, near Bologna, his father a poor carter, often carried wood to the Caracci. Annibale perceiving that the boy remained in the study, looking with great attention at those who were painting, asked him of he would like to learn to paint, *oh certainly*, said the latter. In fact it is asserted that even at that period, being scarcely ten years old, he had painted a Virgin on the door if his father's house. Agostino having given to young Barbieri a profile drawn with a pen, he copied it several times, in so remarkable manner, that when he returned to show his work to the Caracci, the latter were wonder-struck, and kept the young peasant with them.

Guercino soon matured his extraordinary inclination, and Lodovico Caracci, speaking of him, in a letter, says : « We have here a youth, who is a prodigy; it is not saying too much of him, for his works astound our cleverest painters. »

A canon of Bologna, named Mirandola, admiring the novel manner of painting adopted by Guercino, took him into his friendship. This amateur procured him, in 1620, an opportunity of doing a picture of St. William before the Virgin and Infant Jesus, to be placed on one of the altars of the church of St. Gregory at Bologna. This picture being finished, Guercino shewed it to his patron, who, being pleased with it, asked the price he wished to have: Guercino ventured to ask 30 scudi, about L 6., Mirandola reckoned upon a table 30 scudi, and asked him if he was satisfied; to which the painter replied he had not expected so much; but the canon continued reckoning 30 scudi more, and then 30 others. Barbieri asked him if he was making jest of him, but the abbot did not stop counting till he came to 200 scudi, when he told him, that was the price at which his picture had been estimated.

Guercino determining to avoid others, the trouble he had himself experienced in his first studies, composed a book of the principles of Drawing which has been printed several times. Afterwards, wishing to perfect himself in the science of colouring, he performed a journey to Venice to see the works of Titian, Tintoretto, Paul Veronese, and Bassano; but he did not remain long there. Having also a desire to see Rome, he arrived there in 1621, at the time Michael Angelo Caravaggio was in high repute. His manner greatly pleased Barbieri, who, by imitating the grandeur of the Caracci, had, in his colouring, a vigour similar to that of the Roman painter. Caravaggio, on his side was proud of seeing his taste adopted by an artist of such great merit: but although at first connected with him, in a friendly manner, his suspicious and jealous disposition soon made him break off in a violent manner with the timid Guercino. Michael Angelo had been chosen to paint the vaulted ceiling of the church of Santa Maria di Loretto; but the directors of that church fearing his impetuosity and his forgetfulness of decorum, thought proper to

put with him his friend Barbieri. The latter coming to see him said, that in the present circumstance, he should not consider himself as his partner, but as a submissive pupil, giving up wholly to his arrangements. Notwithstanding such protestations and regard, the proud Caravaggio was unable to contain his fury, and said he could not bear such mockery, and that the ceiling should be painted wholly by the one or by the other. Poor Barbieri withdrew quite confused, and went to impart his ill-success to the commissioners of Loretto, who fearing the youthfulness of the one, and the temper of the other, tore up the contract they had made with the two artists, and entered into another with Christopher Roncalli, called Pomerancio.

Gregory XV being elected pope, his nephew, cardinal Ludovici, wished the vaulted the ceiling of a great gallery in the villa Pinciana to be decorated: it was there that Barbieri painted Aurora on a car drawn by four horses there, is in the composition a woman asleep, from this circumstance it is called the Car of Night, to distinguish it from the Car of Aurora, painted in the villa Rospigliosi by Guido Reni.

Barbieri did afterwards a great picture for the church of San Crisogone, in the Transtevere quarter, at Rome; and then, for the church of St. Peter's, the famons picture of St. Petronilla of which we have spoken n°. 566.

Pope Urbane VIII, having succeeded Gregory XV, the Florentine Pontiff forgot the Bolognese who had obtained the favours of his predecessors. Guercino therefore left Rome and event to reside at Cento, his native place, where he remained till after the death of Guido Reni, in 1643. He then came to fix himself at Bologna, and thought it necessary to adopt a manner of painting rather more transparent and less vigorous, it was not however his own taste; but, as he said, because « Guido and Albani having introduced this coquetry in colouring, it was incumbent to follow the fashion. » A pe-

culiarity of his talent, was the rapidity with which he wrought, it was such, that some friars having, on the eve of a festival, requested of him to decorate their altar by painting over it the Eternal Father, he performed this task in a single night.

Guercino had had the opportunity of painting the cupola, of the dome at Piacenza. He also worked for the cities of Parma, Modena, Reggio, Ferrara, Genoa, etc. He was created a Knight, by the Duke of Mantua; but unwilling to quit his country, he refused the titles of painter to the Kings of France and England. When Queen Christina, went to see him at Bologna, she held out her hand to him and took his, saying, she wished to touch a hand that had produced such fine things.

Having no other amusement than painting, living retired in the society of his brother and nephews, Guercino, was in easy circumstances of which he made a noble use. He died in 1666, aged 76 years.

He composed with facility and executed with warmth, his holy subjects are full of dignity and religious feeling, the piety of the author is every where discernible in them. If grandeur is occasionally found in his expressions, it is not his general characteristic. « All the energy of his feelings, says Taillasson, tended to the imitation of nature. To give roundness to a plane surface, to imitate the projection of bodies, to charm, to astonish, to deceive the eye, such was his almost only aim. » And in this department he is an extraordinary man, among his pupils, are mentioned Hercules Gennari and his two sons Benedetto and Cesari Gennari, Luca Scaamuccia, and Matthias Preti, called Calabrese. Barbieri's paintings amount to 250, 106 of which are altar pieces and several vaulted ceilings. He has also left an immense number of drawings, the greater part but slightly finished yet much esteemed.

Salv. Rosa p.

SALVATOR ROSA.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

SALVATOR ROSA.

Fils d'un arpenteur de Renella près de Naples, Salvator Rosa naquit en 1615; son père le plaça dans un collége, avec l'intention de lui faire suivre l'étude des lois; mais un goût prononcé et de grandes dispositions pour la peinture entraînaient le jeune Salvator à dessiner sans maître, des vaisseaux, des ports de mer, des paysages; il pressait continuellement son père pour lui faire apprendre le dessin. Paul Greco, son oncle, lui donnait en cachette quelques conseils et des modèles; enfin il lui fut permis d'étudier avec son beau-frère François Francanzano.

Tout en continuant ses classes, Salvator Rosa n'ayant plus de raison pour se cacher, avait charbonné tous les murs de la maison paternelle, et cependant il trouvait encore le temps d'étudier la musique; mais, à l'âge de 17 ans, Rosa perdit son père, et se trouva sans aucune ressource. Son beau-frère, peu fortuné, ne pouvait l'aider que fort peu, et le jeune artiste en était réduit à exposer sur la place publique quelques copies qu'il avait faites. Lanfranc ayant remarqué du talent dans ces études en acheta, et les paya plus qu'on ne lui demandait. Francanzano, élève de Ribera, conduisit Salvator Rosa chez son maître; la manière dont il y chanta quelques ariettes en s'accompagnant du luth lui gagna l'amitié de ce peintre, et

c'est alors qu'il reçut véritablement de grandes leçons qui le mirent par la suite dans le cas de se distinguer. Mais il eut encore quelque peine à trouver de l'occupation, et il travaillait à Rome pour des brocanteurs, lorsqu'un de ses camarades, attaché au cardinal Brancacci, lui proposa de partir avec cette éminence pour son évêché de Viterbe. Rosa trouva là l'occasion de se faire connaître, et il fit pour l'église *della Morte* un grand tableau représentant l'Incrédulité de saint Thomas. Lié d'amitié avec le poëte Abati, il resta quelques années à Viterbe, et prit ensuite congé du cardinal pour retourner dans sa patrie, où il se trouva lors de la révolte de Masaniello en 1646; la part qu'il prit à cet événement lui fit craindre le ressentiment du vice-roi, et il se retira à Rome, dont le séjour lui parut plus convenable.

Il se lia dans cette ville avec plusieurs jeunes gens, et partageait son temps entre les travaux et les plaisirs, prenant alternativement le luth, la plume et le pinceau. Il fit des vers, des comédies, des satires, et fut un des principaux champions des bruyans plaisirs du carnaval. Sa fortune s'accroissait comme sa réputation, et le prince Mathias de Médicis l'appela à Florence, où il fit de nombreux travaux qui lui furent bien payés, puisque pendant un séjour de près de neuf années à Florence il gagna environ 9,000 écus. Mais il sut également les dépenser: sa maison était une académie de plaisir; il y donnait des repas dans lesquels on trouvait autant d'originalité que dans ses tableaux. Ils étaient souvent composés de mets d'une seule nature; un jour la table n'était couverte que de rôtis, une autre fois on ne servait que des ragoûts, ou bien rien que des pâtés.

Salvator Rosa alla passer quelque temps à Volterra, à Barbajano et à Monteruosoli, dans la famille Maffei; c'est là qu'il composa la plupart de ses satires, qui ont été imprimées et sont fort recherchées, l'une sur la musique, d'autres sur la poésie, la peinture, la guerre et l'envie. Rosa étant retourné à

Florence prendre congé de la cour, il partit pour Rome, où il se fixa jusqu'à la fin de sa vie, en 1673.

Salvator Rosa ayant fait des études, ce qui était fort rare à cette époque parmi les artistes, se servait de son esprit et de son enjouement pour dire quelquefois des choses piquantes, et faire sentir aux autres le ridicule de leur procédé. On raconte que l'Académie de Saint-Luc, à Rome, ayant refusé d'admettre dans son sein un peintre qui exerçait en même temps la chirurgie, Rosa leur dit : *Vous avez grand tort de ne pas le recevoir, car il pourrait vous rendre quelquefois service en remettant les membres aux figures qu'on estropie journellement ici.*

Habitué à plaisanter sur tout, il trouva encore moyen de rire lorsqu'on lui parlait des craintes que devait lui inspirer sa conduite passée, et il prétendait que son nom était un gage assuré de son salut, Dieu ne pouvant permettre au démon de s'emparer d'un *Sauveur*. Il avait vécu long-temps avec une Florentine dont il avait eu plusieurs enfans, et qui se nommait Lucrèce, mais dont la conduite était loin de répondre à l'idée que fait naître ce nom : on le pressait d'épouser cette femme; mais connaissant sa conduite et la bassesse de son origine, il avait peine à consentir à un tel mariage : cependant ses amis et son confesseur, réunis pour le déterminer, l'un d'eux lui dit avec effusion : *Salvator, il faut faire cela si vous voulez aller en paradis. — Ah!* répondit-il, *si on ne peut aller au paradis sans cornes, il faut bien le faire.*

Il est assez singulier de voir qu'un homme d'un esprit aussi enjoué dans ses poésies ait montré quelque chose de si âpre dans ses tableaux. Il n'a choisi dans les campagnes que des sites sauvages; il ne peint que d'arides déserts, de tristes rochers; il choisit les plus affreux, et s'ils ne le sont pas, ils le deviennent par la manière dont il les rend. En admirant ses paysages pittoresques, on ne désire jamais d'habiter de pareilles demeures; en les regardant on pense à ces chemins écartés de toute habitation, où l'on ne passe jamais la nuit; que le jour on traverse

avec rapidité, et sur lesquels on trouve exposés les restes de quelques brigands.

Salvator Rosa a formé plusieurs élèves, dont aucun n'a obtenu de renommée, pas même son fils Auguste Rosa. On connaît de lui 145 tableaux peints à l'huile, et dont le catalogue se trouve dans l'ouvrage publié par Lady Morgan, en 2 vol. in-8o. Il s'est aussi occupé à graver, et on a de sa main 86 eaux-fortes d'une pointe fine et spirituelle; en les voyant même on se persuaderait difficilement que le peintre avait une couleur sombre et vigoureuse, tant sa gravure est légère.

Les principaux graveurs qui ont travaillé d'après lui sont Goupy, Audran, Le Bas, Pond, Preisler, Earlom, Ravenet et Strange.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE OF SALVATOR ROSA.

Salvator Rosa, who was born in 1615, was the son of a surveyor of Renella, near Naples. His father placed him in a college, with the intention of having him educated for the law; but a decided taste and remarkable aptness for painting led young Salvator to design ships, sea-ports and landscapes without the aid of a master, and he was continually urging his father to let him learn drawing. Paul Greco, his uncle, gave him instructions and models in secret; and at length he was permitted to study under Francis Francanzano, his brother-in-law.

At the same time that he pursued his regular studies, Salvator Rosa, having no longer reason for concealment, daubed all the walls of his father's house, and yet he still found time to apply himself to music; but at the age of seventeen Rosa lost his father, and found himself without the means of subsistence. His brother-in-law, who was far from rich, could afford him very little assistance, and the young artist was reduced to the necessity of offering for sale in the public streets a few copies that he had taken. Lanfranc having discerned talent in these productions bought some of them, for which he paid a higher price than he was asked. Francanzano, a pupil of Ribera, introduced Salvator Rosa to his master; by the manner in which he sung some ariettas, accompanying them with the lute, he acquired the friendship of that painter, and then it was that

he received those valuable lessons which enabled him subsequently to distinguish himself. But he had still some difficulty in finding employment, and was labouring at Rome for brokers, when one of his companions attached to the household of cardinal Brancacci, proposed to him to accompany his eminence to his palace at Viterbo. Rosa there found an opportunity of making himself known, and he executed for the church *della Morte* a large picture representing the Unbelief of St Thomas. Being connected in friendship with the poet Abati, he remained several years at Viterbo, and afterwards took leave of the cardinal and returned to his own country, where he was living at the time of the revolt of Masaniello in 1646. The share he took in that event rendered him apprehensive of the resentment of the viceroy, and he retired to Rome which seemed best suited to him for a residence.

In that city he formed a connection with several young men, and divided his time between labour and pleasure, taking up alternately the lute, the pen and the pencil. He wrote verses, comedies and satires, and was one of the principal champions of the revels of the carnival. His fortune as well as his reputation increased, and prince Mathias de Medicis invited him to Florence, where he executed a great number of works for which he was amply paid, since during a stay of not quite nine years at Florence he gained about 9000 crowns. On the other hand he was profuse in expenditure. His house was an academy of pleasure, at which banquets were given that displayed as much originality as his pictures. They usually consisted of dishes of a single kind; one day nothing was sent to table but roasts, and another, nothing but ragouts or pies.

Salvator Rosa went and passed some time at Volterra, Barbajano and Monteruosoli with the Maffei family. It was here that he composed most of his satires, which were printed and are much songht after, one upon music, and others upon poesy, painting, war and envy. Rosa, after returning to Florence to

take leave of the court, set out for Rome, where he remained till his death, in 1673.

Salvator Rosa having received a regular education, which was very rare among artists at that period, he availed himself sometimes of his wit and humour to throw out satirical observations, and make others feel the ridiculousness of their proceedings. It is related that the Academy of St Luke, at Rome, having refused to admit among its members a painter, who at the same time practisedsurgery, Rosa said to them : *You are very wrong not to receive him, for he might sometimes render you service by putting into joint the limbs of figures which are daily crippled here.*

Accustomed to jest upon every subject, he even took occasion to be facetious when he was told that his past conduct ought to fill him with apprehension, and asserted that his name was a sure pledge of his salvation, as God could never suffer the devil to carry off a *Saviour*. He had long lived with a Florentine woman, by whom he had several children; her name was Lucretia, but her conduct was far from corresponding with her name. He was urged to marry this woman; but knowing her conduct and low birth, it gave him great pain to consent to such a marriage. His friends and his confessor, however, having united to persuade him, one of them said to him with frankness : *Salvator, you must do this if you would go to paradise. — Oh!* replied he, *if one cannot go to paradise without horns, it must certainly be done.*

It is very singular to find that a man of so humourous a turn of mind in his poetical productions should have displayed so much harshness in his pictures. For his landscapes he chose none but wild sites, and painted nothing but barren deserts and gloomy rocks; he selected the most frightful views, and if they were not frightful, they became so by the manner in which he depicted them. Whilst we gaze with admiration at his picturesque landscapes, we never wish to take up our abode in such places; the sight of them reminds us of those lonely roads

far from every habitation, which we never take by night, along which we hurry by day, and where we meet with the unburied remains of banditti.

Salvator Rosa formed several pupils, none of whom acquired celebrity, not even his son Augustus Rosa. One hundred and forty five pictures painted by him in oils are known, and a catalogue of them may be seen in the work published in two octavo volumes by Lady Morgan. He also occupied himself with engraving, and we have by him eighty six etchings of delicate and spirited execution; indeed so delicate is his engraving that, on seeing his etchings, it is difficult to persuade oneself that the colouring of the painter was of a gloomy and vigorous character.

The principal engravers who have laboured after his works are Goupy, Audran, Le Bas, Pond, Preisler, Earlom, Ravenet and Strange.

MURILLO.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

BARTHÉLEMI-ÉTIENNE MURILLO.

La multiplicité des peintres dont les tableaux décorent avec honneur les palais, les églises et les musées, n'empêche pas de voir que dans chaque école il se trouve un peintre d'un talent tellement supérieur, que son nom presque seul se retrouve dans tous les souvenirs. C'est ce qu'on peut remarquer à l'égard de Murillo, qui, dans l'esprit de plusieurs personnes, est le peintre espagnol par excellence, et se trouve placé à la tête de cette école, comme Raphael, Titien, Rubens, Rembrandt et Poussin le sont dans les écoles romaine, vénitienne, flamande, hollandaise et française.

Barthélemi-Étienne Murillo naquit à Séville, le 1er janvier 1618, et non pas à Pilas en 1613, comme l'ont écrit plusieurs auteurs. Sa famille vivait dans l'aisance, et son premier maître fut Jean del Castillo, son oncle. Ce peintre ayant été s'établir à Cadix, Murillo se trouva abandonné à lui-même, et il s'occupa à faire, pour la foire de Séville, de petits tableaux de pacotille. Il existe encore dans cette ville trois tableaux de cette époque: l'un est au Collége de la Reine, l'autre dans le couvent de Saint-François, et le troisième au collége de Saint-Thomas. Son travail alors était un peu sec, et on ne trouvait pas dans sa couleur ces tons suaves qu'il sut acquérir par la suite.

Pierre de Moya, élève de Van Dyck, s'arrêta quelque temps à Séville en revenant de Londres : Murillo, émerveillé du coloris que ce peintre avait puisé dans les leçons de Van Dyck, chercha tous les moyens de l'imiter; mais, cet artiste retournant à Grenade sa patrie, le jeune peintre eut à peine le temps de recevoir quelques conseils de lui.

Murillo, âgé de 24 ans, avait un vif désir d'aller en Italie; voulant se procurer les moyens de faire ce voyage, il revient à son premier travail, achète de la toile, la divise par carrés, qu'il imprime lui-même, peint dessus des compositions de piété, des fleurs, et quelques sujets de genre; les vend en masse à un chargeur qui allait en Amérique; puis avec ce produit il part sans communiquer son projet à sa famille. Arrivé à Madrid, Murillo va trouver Velasquez, son compatriote, et lui fait part de ses projets. Diégo Velasquez lui offre de lui procurer les moyens de copier à Madrid et à l'Escurial les beaux tableaux de Titien, de Paul Véronèse, de Van Dyck et de Ribera, qui s'y trouvaient réunis en assez grand nombre. Le jeune peintre se livra avec ardeur à cette étude, et après trois années de travail, renonçant à voir l'Italie, il retourna à Séville, en 1645. Murillo fut alors chargé de peindre, pour le petit cloître du couvent de Saint-François, onze tableaux relatifs à l'histoire de cet ordre. On fut étonné du talent, et surtout de la manière aussi inconnue que nouvelle qui décelait un grand peintre. Il donna même une preuve de la variété de ses études, puisqu'on retrouve le faire de Ribera dans le saint François en extase, celui de Van Dyck dans l'agonie de sainte Claire, et celui de Velasquez dans le tableau de saint Jacques donnant à manger aux pauvres.

Ces premiers succès amenèrent Murillo sur le chemin de la fortune; il en profita pour s'établir, et épousa, en 1648, Beatrix de Cabrera. Loin de se laisser éblouir par les éloges qu'on donnait à son talent, ce peintre parvint encore à améliorer son

travail, et quitta son style un peu timide pour un autre plus vigoureux, plein de franchise, et tellement suave que cette troisième manière lui mérita le nom de *Prince des coloristes*. Murillo fit en 1655 les deux figures de saint Léandre et de saint Isidore, son frère, archevêques de Séville; ils sont tous deux vêtus de leurs habits pontificaux, et se voient dans la grande sacristie de la cathédrale. En 1656 il peignit, pour l'autel du baptistère de cette église, le célèbre saint Antoine de Padoue : à genoux, les mains étendues, le saint semble s'apprêter à recevoir l'Enfant Jésus descendant du ciel, entouré d'une gloire d'anges, et brillant de la plus éclatante lumière. Le chapitre de Séville paya ce tableau 2500 francs, ce qui était une somme considérable pour l'époque et pour le pays.

En 1665, Murillo fut chargé, par le chanoine don Justin de Neve, de faire, pour l'église de Sainte-Marie-la-Blanche, quatre tableaux qui le placèrent au premier rang. On se rappelle encore avec admiration deux de ces tableaux qui furent apportés à Paris, et dans lesquels Murillo avait représenté la vision du patrice de Rome, et de sa femme, fondateurs, vers l'an 360, de l'église de Sainte-Marie-Majeure, à Rome.

Chargé, en 1667, de diriger les travaux de la salle capitulaire, Murillo retoucha les arabesques qu'avait composées Paul de Cespedes, et fit pour la voûte une superbe Conception, avec quatre saints archevêques dans les pendentifs. Il fit vers le même temps, et termina en 1674, ces travaux dans l'hôpital Saint-Georges, dit la Charité. Ces tableaux, au nombre de huit, sont tous des chefs-d'œuvre : on a vu à Paris celui de sainte Élisabeth d'Aragon donnant ses soins à de pauvres malades.

Les autres tableaux peints pour cet hôpital sont Moïse frappant le rocher, le Miracle des pains et des poissons, puis Abraham recevant les trois anges, gravé dans ce Musée sous le n° 271; Jésus-Christ à la Piscine, n° 262; l'Enfant prodigue rentrant dans la maison paternelle, n° 301; et enfin saint Pierre délivré de prison. Ces tableaux, d'un prix inestimable aujour-

d'hui, ne furent payés alors qu'environ 2000 francs chacun.

Murillo fit ensuite, pour l'église des Vénérables, hospice consacré aux ecclésiastiques âgés, un tableau de la Conception de la Vierge, et un saint Pierre; puis, dans le réfectoire, une Vierge avec l'Enfant Jésus, et le portrait en pied de son ami Justin de Neve, directeur de cet hôpital. Le tableau de la Conception est peut-être le témoignage le plus authentique de la bonne manière de Murillo, la délicatesse de son goût et de son intelligence dans l'opposition de la lumière et des ombres, ainsi que dans le merveilleux effet de la lumière. C'est encore vers le même temps qu'il peignit pour le couvent des capucins de Séville dix-neuf tableaux représentant la plupart des sujets tirés de l'histoire de leur ordre.

Les capucins de Cadix désirant aussi faire orner leur couvent, engagèrent Murillo à travailler pour eux, et il se rendit dans cette ville, où il exécuta son célèbre tableau des Fiançailles de sainte Catherine, pour le maître-autel de cette église; mais, dans une chute qu'il fit de dessus son échafaud, il se blessa si gravement qu'il ne put finir ce tableau, qui fut terminé par son élève Meneses Osorio. Murillo resta souffrant jusqu'à la fin de sa vie. S'étant fait transporter à Séville, il y mourut le 3 avril 1682.

Murillo se fit remarquer par la douceur de son caractère et par la pureté de ses mœurs; aussi eut-il un grand nombre d'élèves, parmi lesquels on distingue Antolinez, Villavicencio, Tobar et Meneses Osorio. C'est au peintre Murillo qu'on doit l'établissement d'une académie publique de dessin à Séville, dont il présida la première assemblée le 11 janvier 1660.

Les tableaux de Murillo passent le nombre de cent soixante; mais on n'en rencontre que rarement dans les grandes collections de l'Europe, la plupart étant restés en Espagne.

On attribue à ce peintre une gravure à l'eau-forte représentant saint François à mi-corps.

HISTORICAL AND CRITICAL

NOTICE

OF

BARTHOLOMEW STEPHEN MURILLO.

The numerous painters whose works ornament Palaces, Churches, and Museums, do not prevent its being discerned, that in each school, a painter is found, of so superior a talent, that his name alone engrosses the attention almost wholly. This remark may be applied to Murillo, who, in the minds of many persons, is the first Spanish painter, and is thus placed at the head of that school, as Raphael, Titian, Rubens, Rembrandt, and Poussin are put at the head of the Roman, Venetian, Flemish, Dutch, and French Schools.

Bartholomew Stephen Murillo was born January 1, 1618, at Seville, and not at Pilas, in 1613, as several authors have advanced. His family was in easy circumstances, and his first master was Juan del Castillo, his uncle. This painter going to reside at Cadiz, Murillo, abandoned to himself, set about making some small pictures to sell at the fair of Seville. There still exist, in that town, three pictures of that time: one in the Queen's College, another in the convent of St Francis, and the third in the college of St Thomas. His style was then rather dry, nor was there in his colouring that softness in the tints which he subsequently acquired.

Pierre de Moya, one of Van Dyck's pupils, on his return from London, stopt a short time at Seville; Murillo, astonished

at the colouring that artist had acquired from Van Dyck's lessons, used all his endeavours to imitate it; but, Moya returning to Grenada, his native country, the young painter scarcely had time to receive a few hints from him.

Murillo, when 24 years old, had a strong desire to go to Italy. In order to procure himself the means for the journey, he returned to his first occupation; he purchassed some canvass, squared it, and primed it himself, then painted on it pious compositions, flowers, and fancy subjects. He sold them altogether to a ship owner, who was going to America, and with the produce, he set off, without communicating his project to his family. When arrived at Madrid, Murillo sought out Velasquez, his fellow countryman, and imparted his intentions to him. Diego Velasquez offered to procure him the means of copying, in Madrid and in the Escurial, the fine paintings of Titian, of Paul Veronese, of Van Dyck, and of Ribera, of which there was in those places a rather extensive collection. The young painter gave himself up ardently to this study. After working three years, he threw aside the idea of visiting Italy, and, in 1645, returned to Seville. Murillo was then commissioned to paint for the little cloister of the convent of St Francis, eleven pictures relative to the history of that order. His talent, and particularly his style, as new as it was extraordinary, excited astonishment, and showed a great painter. He also gave a proof of the variety of his studies, since the manner of Ribera is found in the St Francis in Ecstasy; that of Van Dyck, in the Agony of St Clara; and that of Velasquez, in the picture of St James Feeding the Poor.

This first success put Murillo on the road to fortune; he took advantage of it to settle, and, in 1648, he married Beatrice de Cabrera. Far from being dazzled by the praises given to his talent, this painter endeavoured still to improve his manner. He left off his style, which was rather timid, for another which was bolder, full of freedom, and so soft that this third

manner drew on him the title of prince of colourists. Murillo, in 1655, did the two figures of St Leander and of St Isidore, his brother, archbishops of Seville. They are both dressed in the pontifical habits, and are seen in the principal Sacristy of the Cathedral. In 1656, he painted for the altar of the Baptistery of that Church, the famous St Anthony of Padua : he is kneeling, his hands are extended out, the saint seems preparing to receive the Infant Jesus, coming down from heaven, surrounded with a glory of Angels, and shining with the most dazzling splendour. The Chapter of Seville paid this picture 2500 franks, about L. 100, which was a considerable sum for the period and the country.

In 1665, Murillo was commissioned, by the canon, don Justin de Neve, to paint, for the Church of Santa Maria Bianca, four pictures which placed him in the highest rank as an artist. Two of these pictures, that were brought to Paris, are remembered with admiration : Murillo has represented, in them, the vision of the Roman Patrician and of his wife, who founded, towards the year 360, the Church of Santa Maria Maggiore in Rome.

Being commissioned in 1667, to direct the works of the Chapter Hall, Murillo retouched the Arabesques that Paul Cespedes had composed, and painted for the vaulted ceiling, a beautiful Conception, with four holy Archbishops in the compartments. He began, about the same time, his works in the Hospital of St George, called Charity, and ended them in 1674. These pictures, eight in number, are all masterpieces : that of St Elizabeth of Arragon tending the sick, has been in Paris.

The other pictures he painted for that hospital are Moses striking the Rock, the Miracle of the Loaves and Fishes, also Abraham receiving the three Angels, etched in this Museum ; n° 271 ; Jesus Christ at the Pool, n° 262 ; the Prodigal Son's Return, n° 301 ; and St Peter delivered out of prison. These

pictures, which are now considerd of inestimable worth, were paid, at that time, only about 2000 franks, or L. 80, each.

Murillo afterwards painted the Conception of the Virgin, and a St Peter for the Church of the Venerables, an hospital allotted to aged ecclesiastics; also in the Refectory, a Virgin with the Infant Jesus; and a full length portrait of his friend, Justin de Neve, the Director of the Hospital. The picture of the Conception is perhaps the most positive proof of Murillo's excellent manner, of the delicacy of his taste, and of his perfect knowledge in the contrast of light and shade, as also of the wonderful effect of light. It was about this time that he painted for the convent of the Capuchins of Seville, nineteen pictures, the greater part representing subjects taken from the history of their order.

The Capuchins of Cadiz wishing also to ornament their convent, engaged Murillo to work for them, and he went to that city, where he began his celebrated picture of the Betrothing of St Catherine, for the grand Altar of that Church. But, he hurt himself so seriously in falling from his scaffolding, that he was unable to resume working at that picture, which was finished by his pupil Meneses Osorio. Murillo continued to suffer till the end of his life. Having been removed to Seville, he died there, April 3, 1682.

Murillo was remarkable for the mildness of his disposition, and for the purity of his morals, which drew him a great number of pupil, amongst whom are noticed Antolinez, Villavicencio, Tobar, and Meneses Osorio. It is to Murillo that Seville is indebted for a public Drawing Academy, at the first meeting of which he presided January 11, 1660.

There exist more than one hundred and sixty pictures by Murillo, but few of them are met with, in the great collections of Europe, the greater part having remained in Spain.

An etched print, of a half length St Francis, is attributed to this artist.

A Durer pinx.

ALBERT DURER.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

ALBERT DURER.

Un artiste souvent n'arrive à bien faire, qu'en se livrant avec opiniâtreté au travail, dans le genre auquel il a donné la préférence. Telle n'est pas la marche d'un génie supérieur, qui semble arriver avec facilité à la perfection et se distingue également dans toutes les branches de l'art, qu'il lui prend envie d'exercer, ou dans les sciences auxquelles il se livre comme si c'était un simple délassement. C'est ainsi que nous voyons Albert Durer, fils d'un orfévre, s'occuper d'abord avec succès de l'état de son père, se livrer ensuite à la peinture, à la gravure, se distinguer dans les mathématiques, devenir architecte et ingénieur, puis écrire différens ouvrages sur les proportions du corps humain, la géométrie, la perspective, la fortification.

Albert Durer naquit à Nuremberg, en 1471. En quittant l'atelier de son père, il fut mis en apprentissage, ainsi que cela se disait alors, chez le peintre Michel Wolgemuth et y fut engagé pour trois années; parce que la peinture à cette époque, était considérée comme un métier et que l'on fixait un temps pendant lequel le maître et l'élève étaient liés.

En 1490, Albert Durer entreprit les voyages d'usage alors, à la fin d'un apprentissage, et vint en 1492 à Colmar, où il se lia, dit-on, avec les frères du célèbre Martin Schongaüer, peintre et graveur, natif de Colmar, mais qu'il avait pu connaître à Nuremberg où il avait travaillé long-temps, et de qui peut-être il reçut des conseils, ce qui a fait croire à quelques personnes qu'il avait eu pour premier maître *Hupsche Martin*, c'est à-dire le *beau Martin*, qui n'est autre que Martin Schongaüer.

Revenu en 1494 dans sa ville natale, Albert Durer, âgé de 23 ans, y épousa par égard pour ses parens Agnès Frey, fille d'un mécanicien célèbre. Cette femme, remarquable par la beauté de sa figure, aura pu d'abord être agréable à son mari, mais son humeur acariâtre fit ensuite le tourment de sa vie entière. On ne peut parler avec certitude des premiers travaux d'Albert Durer; mais il est assez singulier de voir que l'on trouve, avec la date de 1497, un tableau et une estampe : le premier est un charmant portrait d'une demoiselle de Nuremberg, l'autre une estampe représentant trois femmes nues debout; composition souvent répétée par d'anciens maîtres et désignées tantôt comme les trois déesses attendant le jugement de Pâris, tantôt comme les trois Grâces, ou enfin comme trois femmes au sabbat. Ces premiers travaux le firent bientôt connaître et apprécier par l'empereur Maximilien Ier. puisqu'en 1504, il fit pour ce prince une Adoration des Mages, dans un riche paysage orné de ruines, et deux ans après, une Vierge avec l'enfant Jésus, accompagnés de plusieurs anges, sainte Catherine et plusieurs saints. A gauche est l'empereur Maximilien à genoux, près de lui sont placés l'impératrice Blanche-Marie et le duc Érie de Brunswick, plus loin Albert Durer a mis dans ce tableau, son intime ami Wilibald Pirkheimer et lui-même s'est placé près de lui, tenant à la main un papier où est tracé son monograme avec l'inscription *Exegit quinque Mestri spatio Albertus Dürer Germanus MDVI.*

C'est dans cette même année qu'Albert Durer fit un voyage à Venise, pendant lequel il écrivit à son ami Pirkheimer, plusieurs lettres où se trouvent quelques anecdotes intéressantes et des réflexions très-curieuses sur les arts. Il passa ensuite à Bologne avant de revenir chez lui, et sans doute il y vit Marc-Antoine, graveur si célèbre quelques années plus tard, mais qui, jeune à cette époque, copia quelques gravures d'Albert Durer. Plusieurs biographes, répétant l'un des contes dont Vasari a si souvent rempli son ouvrage, ont accrédité la fable ridicule d'un prétendu procès que le peintre allemand aurait intenté et gagné contre le graveur italien, pendant son séjour à Venise, pour avoir copié sur cuivre l'histoire de la passion de Jésus-Christ et la vie de la Vierge, gravées sur bois d'après les dessins d'Albert Durer. Pour détruire une semblable assertion, il suffira de faire remarquer deux choses, la première c'est que, de toutes les copies faites par Marc-Antoine d'après Albert Durer, la seule qui porte une date est saint Jean et saint Grégoire debout. Cette copie est marquée au milieu du bas de l'année 1506, qui est précisément le temps du voyage d'Albert Durer en Italie. L'autre remarque, est que la Passion de Jésus-Christ ne fut publiée en Allemagne que dans l'année 1510 et la vie de la Vierge en 1512, ainsi que le prouvent ces dates que l'on voit sur l'un des sujets de chacune de ces suites. Or, s'il est certain qu'Albert Durer ait fait un voyage à Venise en 1506, comment cet artiste aurait-il pu, lors de son séjour à Venise, se plaindre de ce qu'on avait copié des pièces qu'il ne grava que plusieurs années après et si Marc-Antoine a copié une gravure d'Albert Durer en 1506, n'est-il pas probable qu'il l'a fait pour rendre hommage au talent d'un artiste étranger. Puis sur quelles lois, sur quels usages, le Sénat de Venise aurait-il pu s'appuyer, pour condamner un graveur, qui aurait copié dans son pays des estampes imprimées dans un pays autre que le sien, et qui ne dépendait en rien de la juridiction de Venise.

La galerie du Belvédère à Vienne, possède deux tableaux très-curieux représentant, l'un le martyre d'un grand nombre de chrétiens. L'auteur y a peint sur le devant, un Soudan à cheval, ayant près de lui un de ses ministres à pied et donnant des ordres pour faire précipiter les malheureux chrétiens du haut des rochers, dans un vallon hérissé de pieux aigus. Le peintre s'y est représenté tenant un petit étendard sur lequel on lit : *Iste faciebat Anno Domini* 1508, *Albertus Durer Alemanus*. L'autre est un sujet emblématique, ou l'on voit la Trinité adorée par des anges et par des hommes, placés sur des nuages. Dans le bas est un paysage fort étendu, où l'on aperçoit la figure du peintre, tenant une tablette sur laquelle on lit : ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT ANNO ET VIRGINIS PARTU, 1511.

Il serait difficile de décrire toutes les peintures d'Albert Durer, il faudrait même un espace fort étendu pour parler convenablement de ses principaux tableaux répandus dans les monumens publics de l'Allemagne, ainsi que dans plusieurs galeries et dans un grand nombre de cabinets particuliers. Cependant nous croyons devoir citer un tableau singulier, peint en 1513 et représentant un militaire à cheval armé de toutes pièces et à qui la Mort présente un sablier. On désigne ordinairement cette composition sous le titre de *Chevalier de la mort;* M. de Burtin lui donne le nom de *Chevalier intrépide*, et prétend que c'est le portrait du comte François de Seckingen, le plus ferme appui des protestans d'Allemagne, et qui soutint un siége opiniâtre dans son château que l'on voit dans le fond.

Ce n'est pas seulement comme peintre qu'Albert Durer s'est distingué; son talent comme graveur le place également à un rang très-élevé. On connaît de lui cent huit gravures sur cuivre, la plupart très-recommandables, d'une grande finesse de burin, et dont les têtes sont remplies d'expression. Près de la moitié portent des dates entre les années 1497 et 1526, les plus importantes et celles qu'on admire

avec le plus de raison, sont Adam et Ève debout dans le paradis terrestre; l'Enfant prodigue dans le malheur; saint Eustache ou saint Hubert, à genoux devant un cerf, dans le bois duquel il voit une croix; saint Jérôme dans le désert; L'enlèvement d'Amymone; la Jalousie; la Mélancolie; la Fortune, ou plutôt la Tempérance; le Chevalier de la mort, dont nous avons déjà parlé et enfin une gravure représentant Jésus-Christ en croix, accompagné de la Vierge, sainte Madeleine et saint Jean. Cette petite pièce ronde est assez rare et fut recherchée moins pour son mérite réel qu'à cause de sa petitesse et de la tradition qui la donne comme étant une épreuve tirée du pommeau de l'épée de l'empereur Maximilien Ier.

Excepté cette dernière gravure qui est sur argent, toutes les autres sont sur cuivre, car c'est à tort que l'on cite quelques pièces comme étant gravées sur fer; savoir Jésus-Christ au jardin des Olives : un ange tenant le saint suaire : Pluton enlevant Proserpine et une grande pièce de canon dans un paysage. C'est une erreur qui n'a pu s'accréditer qu'à cause de la dureté apparente des tailles; ce qui est l'effet naturel d'une eau forte trop mordue; car il est bien constant que le peintre Albert Durer a gravé de cette manière. Quelques auteurs même ont cru devoir lui attribuer l'invention de la gravure à l'eau-forte, tandis qu'en Italie on l'attribuait à François Mazuocli, dit le Parmesan. Mais on ne peut plus avoir d'incertitude à cet égard, puisque l'année 1515 est la date la plus ancienne que l'on trouve sur des gravures à l'eau-forte par Durer; et, lors de mon voyage à Londres en 1824, j'ai trouvé au Musée britannique, une petite estampe gravée à l'eau-forte, par Wincèslas d'Olomutz, avec la date de 1496. Je n'ai jamais vu ailleurs cette pièce si intéressante puisqu'elle donne la date et le nom de l'auteur. Heinecke, de Murr, et Bartsch, n'en ont pas parlé, ce qui peut la faire regarder comme unique et fort importante. C'est une figure allégorique

relative aux discussions qui eurent lieu dans le XV^e^. siècle, entre les partisans de Jean Hus et la cour de Rome.

Il convient aussi de parler des gravures sur bois portant la marque d'Albert Durer, et que l'on a cru long-temps de sa main; mais si l'on considère la différence totale qui existe entre les deux manières de graver sur cuivre et sur bois; le peu d'agrément que présente à un véritable artiste le maniement des outils employés dans la gravure sur bois; la lenteur que nécessite cette nature de travail, et aussi l'obligation où se trouve le graveur de suivre rigoureusement le dessin tracé sur la planche sans pouvoir y rien changer; enfin si l'on considère le nombre immense de gravures de cette espèce qui portent le chiffre de Durer, il sera facile de croire que cet habile artiste ait pu faire autre chose que de tracer sur la planche de bois les dessins, qui ensuite ont été gravés, sous sa direction, par différens ouvriers auxquels on donnait en Allemagne le nom de *formsneïder*, et que nous pourrions désigner en français sous la dénomination de *tailleur de forme* ou de planche. Bartsch, dans son *Peintre-Graveur*, tome VII, a très-bien discuté ce point; il dit aussi que, parmi les notices nombreuses et détaillées que l'on a sur toutes les circonstances de la vie d'Albert Durer, sur toutes ses occupations, et sur tous les genres d'ouvrages qu'il a laissés, aucune ne laisse entrevoir qu'il se soit jamais occupé de graver sur bois. Cet auteur ajoute ensuite que l'on sait positivement que les planches du char triomphal de Maximilien ont été gravées par Jérôme Resch; que d'autres planches l'ont été par Jean Glaser, Jean Guldenmund et Henri Hondius. Il finit par donner, comme une preuve irrécusable, un passage du journal du voyage d'Albert Durer, où il s'exprime ainsi: « Les deux seigneurs de Rogendorff m'ont invité à table. J'ai dîné une fois chez eux, et j'ai dessiné leurs armoiries en grand sur une planche de bois, afin qu'on puisse les tailler. »

Quelques biographes ont prétendu qu'Albert Durer, pour

se soustraire aux tracasseries que lui occasionait fréquemment le caractère difficile de sa femme, s'était absenté de chez lui pour voyager seul; mais, aucontraire, c'est avec elle, et accompagné d'une servante, qu'il quitta Nuremberg, en 1520, pour parcourir une partie de l'Allemagne et des Pays-Bas. Il se lia d'amitié avec Lucas de Leyde, peintre et graveur, et digne émule de l'artiste allemand. Ces deux peintres, voulant qu'un monument retraçât à la postérité et leur talent et leur liaison, firent mutuellement leur portrait sur un seul et même panneau. Durer revint dans sa patrie en 1521 et non en 1524 : la relation de ce voyage a été écrite par le peintre lui-même, et de Murr l'a publiée dans son journal sur les arts et la littérature, tome VII, page 53 à 98.

Sans doute Albert Durer continua ses travaux, et il fut aimé de l'empereur Charles V comme il l'avait été de Maximilien Ier., qui l'avait anobli. Puis il mourut en 1528, âgé seulement de 57 ans. Sa mort fut regardée comme prématurée; du moins son ami Pirkheimer, dans une lettre adressée à Jean Tochute, dit que sa mort fut accélérée par les chagrins que sa femme lui causa. Il rapporte qu'elle lui reprochait sa gaîté, et le poussait à travailler sans relâche, afin qu'il gagnât de l'argent et des richesses dont elle était fort avide.

Albert Durer est souvent considéré comme le fondateur de l'École allemande, et du moins il a surpassé tous ses prédécesseurs. Ainsi que l'a très-bien dit M. Fr. X. de Burtin ; « Il était d'une fécondité inépuisable dans l'invention, et aussi ingénieux dans ses idées que varié dans ses compositions. Son dessin était correct et fondé sur l'anatomie ; ses expressions étaient vraies ; son coloris était agréable et brillant. » Les défauts qu'on lui reproche ne sont pas les siens, mais ceux du temps où il a vécu, et viennent de ce qu'à cette époque, on n'avait pas cherché à rendre la perspective aérienne. L'exactitude dans le costume était également négligée ; les plis nombreux et cassés tenaient à la manière de draper et à l'emploi

alors. Comme graveur on peut admirer la
, ainsi que la facilité et la variété de son
trouvé tout ce qui convient à la gravure
ore à exprimer les grands tableaux d'his-
et réuni toutes les parties de l'art qui sont
raver des tableaux finis de la manière la

et professeur, Albert Durer a publié un
ns du corps humain ; un *Traité géométrique*
compas et la règle ; des Instructions sur

s tableaux ou portraits est de plus de deux
de lui cent quatre estampes gravées sur
e; et environ quatre cent cinquante gra-
s sur ses dessins. Le meilleur catalogue de
elui qu'a publié Bartsch dans son *Peintre-*
. M. Joseph Heller a publié, sur ce célèbre
ge très-intéressant où se trouvent décrit
Albert Durer.

HISTO

AL

It often happens that
by giving himself up wh
has chosen. Such is not
seem to arrive with faci
themselves equally in ev
fancy to cultivate, or in t
to a mere amusement. It is
the son of a Goldsmith, ex
trade, afterwards taking to
guishing himself in Mathemati
an Engineer; then writing sev
of the human body, Geometry, P
Albert Durer was born at Nur
his father's workshop, he was put
termed, with the painter Michael W
for three years; painting, at that t
trade, a period was fixed during whi
were engaged towards each other.
began the travelling then customary a
apprenticeship, and in 1492, came to
said, he became intimate with the bro
painter and engraver Martin Schongaüer

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE OF ALBERT DURER.

It often happens that an artist succeeds in doing well, only by giving himself up wholly to that kind of work which he has chosen. Such is not the way with superior geniuses who seem to arrive with facility at perfection, and distinguish themselves equally in every branch of the art they take a fancy to cultivate, or in the sciences to which they yield as to a mere amusement. It is thus we at first see Albert Durer, the son of a Goldsmith, exercising with success his father's trade, afterwards taking to Painting and Engraving; distinguishing himself in Mathematics; becoming an Architect and an Engineer; then writing several works on the Proportions of the human body, Geometry, Perspective, and Fortifications.

Albert Durer was born at Nuremberg in 1471. On leaving his father's workshop, he was put apprentice, as it was then termed, with the painter Michael Wolgemuth and was bound for three years; painting, at that time, being considered a trade, a period was fixed during which the master and pupil were engaged towards each other. In 1490, Albert Durer began the travelling then customary at the expiration of an apprenticeship, and in 1492, came to Colmar, where, it is said, he became intimate with the brothers of the famous painter and engraver Martin Schongaüer, a native of Colmar,

but he might have known him at Nuremberg, where he had worked for a long time, and from whom, perhaps, he received advice, this has induced several persons to think that he had for his first master *Hupsche Martin*, which means the *handsome Martin*, the identical Martin Schongauer.

Returning in 1494, to his native city, Albert Durer, being 23 years old, married, out of respect to his parents, Agnes Frey, the daughter of a celebrated Mechanician. This woman, remarkable for the beauty of her person, may, at first, have been pleasing to her husband, but subsequently, her cross disposition, was a torment to him, for the remainder of his life.

The first works of Albert Durer cannot be spoken of with certainty, but it is rather singular that there exists bearing the date 1497, a painting and a print; the former is a charming young lady of Nuremberg, the latter an engraving that represents three naked women standing; a composition often repeated by some of the old masters, and sometimes designated as the Three Goddesses awaiting the judgment of Paris, sometimes as the Three Graces, or sometimes also as Three Witches at their orgies. These first works soon caused him to be known and appreciated by the Emperor Maximilian I, for, in 1504, he did for that prince an Adoration of the Magi, a rich Landscape adorned with ruins; and two years afterwards a Virgin and Infant Jesus, accompanied by several Angels, St. Catherine and many Saints; on the left is the Emperor Maximilian kneeling, near him are introduced the Empress Bianca Maria and the Duke Erick of Brunswick; farther off, Albert Durer has put his intimate friend Wilibald Pirkheimer, near whom he has placed himself, holding in his hand a paper upon which his monogram is marked, with the inscription : *Exegit quinque Mestri spatio Albertus Durer Germanus* MDVI.

It was in this year that Albert Durer went to Venice, dur-

ing which time, he wrote to his friend Pirkheimer, several letters, containing some interesting anecdotes and very curious reflections on the Arts. He afterwards went to Bologna, previous to returning home; and no doubt he there saw Marc Antonio, who, a few years later, became so famous an Engraver, but, who being young at that time, copied a few of Albert Durer's Engravings. Several Biographers repeating one of those tales so often found in Vasari's Work, have caused the ridiculous fable to be believed of a supposed lawsuit which the German painter instituted and gained, during his abode at Venice, over the Italian engraver for having copied on copper the History of the Passion of Christ and the Life of the Virgin, engraved on wood from Albert Durer's drawings. To destroy this assertion, it will only be sufficient to cause two things to be remarked; the first is, that of all the copies done by Marc Antonio after Albert Durer, the only one bearing a date is St. John and St. Gregory standing. This copy is dated 1506, at the bottom, in the middle, which is precisely the time of Albert Durer's journey to Italy. The other remark is, that the Passion of Christ was not published in Germany till the year 1510, and the Life of the Virgin in 1512, as proved by the dates seen on one of the subjects of each of those series. Now, if it is certain that Albert Durer performed a journey to Venice in 1506, how could this artist, during his abode there, complain of his subjects having been copied whilst he engraved them but several years afterwards; and if Marc Antonio in 1506, copied an engraving by Albert Durer, might it not be possible that he did it as an homage to the talent of a foreign artist. Then by what laws, by what customs, could the Senate of Venice condemn an engraver, who, in his own country, had copied engravings printed in another state, and in no way under the jurisdiction of Venice.

The Belvedere Gallery at Vienna contains two very curious pictures one of which represents the martyrdom of a great

number of Christians. The author has represented in front a Soldan on horseback, near him is one of his ministers on foot, giving orders to have two unfortunate christians precipated from the summit of the rocks into a valley stuck with sharp stakes. The painter has introduced himself holding a small standard upon which is written : *Iste faciebat Anno Domini* 1508, *Albertus Durer Alemanus*. The other picture is an emblematical subject that represents the Trinity adored by some angels and men placed upon clouds : at the bottom is a very extensive landscape with the inscription : ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT ANNO ET VIRGINIS PARTU, 1511.

It would be difficult to describe all Albert Durer's paintings, for it would even require a long space to speak suitably of his principal pictures, spread in the public buildings of Germany, as also in several galleries and a great number of private collections. Yet we must mention one extraordinary picture, painted in 1513, representing a soldier armed from head to foot and on horseback; Death is presenting him an hour glass. This composition is generally designated the *Knight of Death* : M. de Burtin calls it the *Intrepid Knight* and pretends, that it is the portrait of Count Francis Seckingen, the staunchest friend of the protestants in Germany, and who maintained an obstinate siege in his castle, seen in the distance.

Albert Durer is not distinguished as a painter only; his talent as an engraver places him in a very eminent rank. Eight hundred of his engravings on copper are known, the greater part highly praiseworthy, finely touched, and the heads of which are full of expression. Nearly the half bear dates between the years 1497 and 1526 : the most important and most deservedly admired are, Adam and Eve standing in Paradise; the Prodigal son in distress; St. Eustace, or St. Hubert, kneeling before a stag in whose antlers a cross is discernible; St. Jerome in the desert; the Rape of Amymone; Jealousy; Me-

lancholy; Fortune, or rather Temperance; the Knight of Death, of which we have already spoken; and finally an engraving that represents Jesus Christ on the Cross, accompanied by the Virgin, St. Magdalene, and St. John : this little round piece is rather scarce and was sought after less for its intrinsic merit than for its smallness and the tradition attributing it to be a proof stamped off the pummel of the sword of the Emperor Maximilian I.

With the exception of this last engraving which is on silver, all the others are on copper; for it is erroneously, that some are mentioned as being engraved on iron; viz. Jesus Christ in the Garden of Olives; an Angel holding the Sudarium; the Rape of Proserpine by Pluto; and a large cannon in a Landscape. It is a mistake which has gained credence only from the apparent harshness of the lines, which is the natural effect of an etching too strongly bit in : for it is very certain that the artist, Albert Durer, engraved in this manner. Some authors have even gone so far as to attribute to him the invention of this expeditious method of engraving, whilst in Italy it was attributed to Francesco Mazzuoli, called Parmiggiano. But there can now exist no uncertainty respecting this, since the year 1515 is the earliest date found on Etchings by Durer. During my stay in London in 1824, I found in the British Museum, a small print, etched by Winceslas d'Olomutz, dated, 1496. I never saw elsewhere this document so very interesting since it gives the date and name of the author. Heinecke de Murr and Bartsch do not speak of it and it may therefore be considered unique and highly important. It is an allegorical figure relative to the discussions that took place in the XV century between the followers of John Hus and the Court of Rome.

The engravings on wood bearing the mark of Albert Durer must also be spoken of, having, for a long time, been thought to be from his hand. But if the total difference be considered

that exists between the manners of engraving on copper and on wood, the little pleasure that presents itself to a real artist in the handling of the tools used for engraving upon wood, the slowness required in this kind of work, and the necessity the engraver is under, of strictly following the drawing traced on the block without the possibility of changing any thing; if also the immense number of engravings of this kind, bearing Albert Durer's cypher be considered, any one will be easily convinced that this skilful artist can only have traced on the wooden blocks the designs which were afterwards engraved under his directions, by various workmen called in Germany *Formschneiders*, Cutters of Forms, or Blocks. Bartsch in his *Painter and Engraver*, vol. VII, has fully discussed this point; he says also that amongst the numerous and elaborate notices existing on all the circumstances of Albert Durer's life, his occupations, and every kind of work which he has left, none show that he ever occupied himself in engraving on wood. This author afterwards adds that it is known for positive, that the Forms of Maximilian's Triumphal Car were engraved by Jerome Resch; and that other Forms were done by John Glaser, John Guldenmund, and Henry Hondius. He concludes by giving, as an irrefragable proof, a passage from his journal, wherein Albert Durer expresses himself thus. « The two Lords of Rogendorff have invited me to their table. I dined once at their house, and I have drawn their armorial bearings, large size, on a wooden Form that they may be cut. »

Some biographers have pretended that Albert Durer, in order to get rid of the vexations frequently occasioned by his wife's tormenting disposition, had left his home to travel alone; but on the contrary it was with her and accompanied by a servant, that he left Nuremberg, in 1520, to go over a part of Germany and the Netherlands. He formed a friendship with Lucas of Leyden, a painter and engraver, a worthy

competitor of the German artist. These two painters, willing that a monument should hand down to posterity, both their talent and friendship, did together their portraits on one and the same panel. Durer returned to his country in 1521, and not in 1524 : the relation of this journey was written by himself; and De Murr published it in his Journal of the Arts and Literature, vol. VII, p. 53, to 98.

No doubt Albert Durer continued his labours, and was beloved by the Emperor Charles V, as he had been by Maximilian I who created him a noble. He died in 1528, aged only 57 years. His death was considered premature : at least his friend Pirkheimer, in a letter addressed to John Tochule, says that it was accelerated by the vexations his wife caused him. He relates that she reproached him his cheerfulness and was constantly urging him to work, that he might earn money and riches of which she was very eager.

Albert Durer is often considered as the founder of the German School and he has at least surpassed all his predecessors. M. Fr. X. de Burtin has very judiciously said that, « He was of an inexhaustible fertility in invention, and as ingenious in his ideas as he was varied in his compositions. His drawing was correct and founded on anatomical principles, his expressions were true and his colouring was pleasing and bright. » The faults found in him were not his own, but those of the time in which he lived, arising from the circumstance, that no endeavours, at that period, were made to express aerial perspective. Exactness in costume was equally neglected, the numerous and broken folds were derived from the manner of casting of the drapery and the use of the stuffs then in fashion. The delicacy of his lines as an engraver, also the facility and variety of his works, must be admired. If he did not discover all that was necessary to broad and bold engraving, fit to represent large historical pictures, he invented and combined all the parts of the art neces-

necessary to engrave pictures in the highest style of finishing.

As an author and professor, Albert Durer published, *A Treatise on the Proportions of the Human Body; A Geometrical Treatise on measurement with Rule and Compasses; and Lessons in Fortifications.*

The number of his pictures, or portraits, amounts to more that two hundred, four hundred prints of his, engraved on copper, are known; besides about four hundred and fifty engravings on wood from his drawings. The best catalogue of his engravings is the one published by Bartsch in his *Painter and Engraver;* vol VII. M. Joseph Heller has published, upon this celebrated artist, a very interesting work were are described the works of Albert Durer.

Van Dyck p.

ANTOINE VAN DYCK.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

ANTOINE VAN DYCK.

Habile peintre d'histoire, Van Dyck est bien plus connu comme peintre de portraits; c'est à ce genre, dans lequel il donna des preuves multipliées d'un talent extraordinaire, qu'il dut sa haute réputation et sa brillante fortune.

Antoine Van Dyck naquit à Anvers en 1599; son père était peintre sur verre, et sa mère exerçait également les beaux arts; c'est donc dans la maison paternelle qu'il apprit les premiers élémens du dessin; il reçut ensuite les conseils de Henri Van Balen, qui avait étudié en Italie; mais il ne tarda pas à surpasser ses camarades, et à rivaliser son maître. Une autre arène devenait nécessaire pour lui : c'était l'atelier de Rubens, où il devait trouver de dignes émules sous un maître d'un génie supérieur. Il y fut admis, et ce grand peintre ne tarda pas à découvrir le mérite de son nouveau disciple. Il lui confia bientôt des tableaux à faire d'après ses esquisses, et il avait à peine besoin d'y retoucher. On assure même qu'un jour plusieurs élèves étant entrés dans l'atelier de Rubens pendant son absence, ils s'approchèrent tellement du tableau auquel travaillait leur maître, que Diepembeke, l'un d'eux, poussé maladroitement par un autre, vint frotter la toile avec son habit,

et enleva le bras de la Madelaine, ainsi que la joue et le menton de la Vierge, qui venaient d'être peints dans la journée. Un accident de cette nature causa les plus vives alarmes à toute l'école; on pensait à fuir, lorsque Jean Van Hoeck s'écria : Chers amis, ne perdons pas courage; il reste trois heures de jour, que le plus habile prenne la palette, et tâche de réparer le malheur : je donne ma voix à Van Dyck, le seul d'entre nous capable de réussir. Chacun applaudit à cette idée, excepté Van Dyck, qui doutait du succès. Cependant, pressé par les prières de ses camarades, il mit la main à l'œuvre, et réussit à tel point que le lendemain Rubens dit, en examinant son travail : « Ce bras et cette tête ne sont pas ce que j'ai fait de moins bien hier. » Cet accident arriva, dit-on, lorsque Rubens travaillait au fameux tableau de la Descente de Croix de la cathédrale d'Anvers. Quelques personnes ont prétendu que Rubens ayant eu connaissance de cet événement conçut de la jalousie de son elève, et lui conseilla d'abandonner la peinture d'histoire, pour se livrer à l'étude des portraits. Descamps dément avec raison cette accusation, qui serait à peine excusable dans un peintre ordinaire, mais ne pouvait naître dans une ame élevée comme celle de Rubens, et avec un génie supérieur comme le sien. On sait au contraire que Rubens, parlant à ses élèves, leur faisait sentir l'avantage qu'ils trouveraient à aller en Italie étudier les tableaux des grands maîtres. C'est surtout Van Dyck qu'il pressait de faire ce voyage, comme le plus capable d'en profiter: de semblables conseils ne pouvaient être dictés par l'envie. On trouvera encore une preuve de la fausseté de cette accusation en voyant que Van Dyck, qui déja avait fait pour son maître le portrait de Hélène Forman, sa seconde femme, lui donna, en le quittant, deux autres tableaux que Rubens plaça dans son appartement, et qu'il vantait avec plaisir. C'était un Christ au jardin des Oliviers, et un *Ecce homo*. Rubens donna en échange à son élève un de ses plus beaux che-

vaux, et le jeune Van Dyck partit avec l'intention de se rendre en Italie; mais à peine avait-il quitté Bruxelles, qu'il se trouva retenu au village de Savelthem par les charmes d'une jeune paysane dont il plaça le portrait dans une sainte famille qu'il peignit pour la paroisse de ce village. Il fit aussi, pour la même église, un saint Martin, et s'y représenta lui-même, avec le cheval que lui avait donné son maître. Rubens, apprenant l'obstacle qui avait arrêté Van Dyck, employa tous les moyens pour ranimer dans son élève le désir de la gloire; il le décida à quitter celle qu'il aimait, pour ne plus s'occuper que de la peinture. Après avoir parcouru l'Italie, Van-Dyck s'arrêta à Venise, et y étudia les belles peintures de Titien et de Paul Caliari. Il vint ensuite à Gênes, et il eut à faire dans cette ville un grand nombre de portraits. La naïveté de ses poses, la grace qu'il donnait à ses figures, sans s'écarter de la ressemblance, la vigueur de son coloris, et la beauté de ses étoffes, lui occasionnèrent une telle renommée, que les plus grands personnages voulurent avoir leurs portraits de la main de Van Dyck. A peine arrivé à Rome, il fut chargé de faire le portrait du cardinal Bentivoglio. Étant ensuite allé à Palerme, il fit celui du prince Philibert de Savoie, qui était vice-roi en Sicile.

Revenu dans sa patrie, Van Dyck fit, à son arrivée, un tableau de saint Augustin en extase : cet ouvrage fut justement admiré, et on y remarqua combien le peintre avait embelli sa manière de peindre en étudiant les beaux tableaux de l'école vénitienne. Il fit encore à Anvers, pour le grand autel du couvent des Augustins, un tableau représentant la mort de saint Augustin : c'est une magnifique composition. Chargé aussi de peindre un Christ élevé en croix, pour le grand autel de la collégiale de Courtray, il eut le chagrin de voir son tableau déprécié par les chanoines, qui le traitèrent de misérable barbouilleur. Un tel jugement fut bientôt improuvé par la foule des amateurs qui vinrent admirer le tableau, et forcèrent ainsi

le chapitre à changer sa manière d'agir vis-à-vis du peintre, qu'ils avaient traité avec dédain.

Houbraken prétend que Rubens offrit à Van Dyck sa fille aînée en mariage; mais le jeune peintre s'excusa sur le désir qu'il avait de voyager encore. En effet, après avoir éprouvé quelques dégoûts suggérés par des camarades d'étude, parce que sa manière de peindre n'avait aucun rapport avec la leur, il se rendit à l'invitation de Henri-Frédéric de Nassau, prince d'Orange, et peignit en pied ce prince et toute sa famille. Ces portraits furent trouvés si beaux, que tous les seigneurs de la cour, les ambassadeurs et des personnages riches, voulurent aussi faire faire les leurs par ce peintre flamand. Accablé de travaux, il augmenta le prix de ses portraits sans ôter à personne le désir de se faire peindre par lui; et pourtant il existait en Hollande un autre peintre de portraits fort célèbre, François Hals. Van Dyck étant allé le trouver sans se faire connaître, lui demanda de vouloir bien faire son portrait. Puis pour faire avec ce peintre un échange de travail, il lui proposa de le laisser faire aussi son portrait; mais à la manière habile dont Hals vit que travaillait le prétendu amateur, il ne tarda pas à reconnaître Van Dyck.

Le faste, la dépense, les voyages, étaient les goûts favoris de notre peintre; il crut trouver de nouvelles occasions de satisfaire à ses plaisirs en allant en Angleterre, mais son talent n'y fut pas goûté lors de ce premier voyage: il revint donc dans sa patrie, et fit pour les capucins de Dendermonde un Christ regardé comme un de ses plus beaux tableaux. Il fit aussi, pour l'infante Claire-Eugénie, un saint Antoine de Padoue, qui fut alors placé sur l'autel de la chapelle du palais de Bruxelles, et fut acquis plus tard par Louis XIV.

Charles Ier, amateur et protecteur des beaux arts, ayant eu occasion de voir des portraits de Van Dyck, eut quelques regrets que ce peintre eût quitté l'Angleterre, et lui fit proposer

d'y revenir ; mais le chevalier Digby, chargé de cette négociation, eut quelque peine à engager notre peintre ; cependant les promesses qui lui furent faites le déterminèrent, et il revint à Londres, où il fut présenté au roi, qui le fit chevalier de l'ordre du Bain, lui donna son portrait enrichi de diamans avec une chaîne d'or, et une pension considérable. L'amitié que le monarque portait au peintre l'engagea même à taxer ses portraits, qui lui furent payés 50 et 100 livres sterling, suivant qu'ils étaient à mi-corps ou en pied.

Indépendamment du talent de Van Dyck pour bien peindre un portrait, il eut encore le mérite de les faire avec une prestesse rare : il commençait, le matin, à ébaucher la tête, gardait à dîner la personne, reprenait ensuite le travail, et ne demandait pas d'autre séance, terminant les mains d'après des modèles qu'il tenait à ses gages, et faisant faire, d'après ses dessins aux crayons noir et blanc, les étoffes et les draperies qu'il retouchait ensuite. On pense bien que cette manière expéditive plut à tout le monde ; aussi Van Dyck peignit-il toute la cour. Le roi, qui l'aimait beaucoup, voulut même avoir plusieurs fois son portrait et ceux de sa famille.

Van Dyck trouva dans son talent les moyens de satisfaire à une dépense énorme : il avait des équipages brillans, tenait table ouverte, recevait à dîner les plus grands personnages, et malgré cela il aurait amassé une grande fortune, s'il n'avait eu la faiblesse de croire l'augmenter encore en adoptant les prestiges de l'alchimie, dans l'espérance de faire de l'or.

D'une petite taille, mais bien fait, d'une figure agréable et d'une grande recherche dans sa parure, ayant de l'esprit, et, ce qui est rare avec tant d'avantages, une grande modestie et beaucoup de politesse, Van Dyck eut de nombreuses occasions de satisfaire ses goûts dans la société des femmes ; sa santé même paraissait en souffrir, lorsque le duc de Buckingham, voulant le rendre plus sage, obtint l'agrément du roi

pour lui faire épouser Marie Ruthven, fille d'un lord écossais : une haute naissance et une grande beauté furent sa seule dot. Van Dyck marié revint visiter sa famille, puis il fit un voyage à Paris avec le désir, dit-on, de peindre la galerie du Louvre, comme Rubens avait peint précédemment celle du Luxembourg. On ajoute qu'il ne put obtenir ce travail parce que Poussin venait d'en être chargé ; ce qui est difficile à croire, car le peintre français ne vint à Paris qu'à la fin de 1640 ; et peut-on croire que Van Dick, si près de mourir d'une maladie de langueur, pouvait concevoir de tels projets.

Van Dyck, après un séjour de deux mois à Paris, retourna à Londres, où sa femme donna naissance à une fille qui mourut peu de temps après sa naissance. Van Dyck ne lui survécut pas long-temps : épuisé de fatigue et de remèdes, il tomba dans un état de phtisie, et mourut en 1641. Enterré à Saint-Paul de Londres, sa femme lui fit élever un tombeau, et le poète Cowley lui consacra une épitaphe en vers.

On peut voir, par ce qui vient d'être dit, que si Van Dyck ne fut pas peintre d'histoire, c'est que les circonstances s'y opposèrent, et ne lui présentèrent pas, comme à son maître, la facilité de faire connaître son génie, en créant de grandes œuvres allégoriques et historiques ; tandis que les portraits lui étaient demandées en foule ; ce qui le mit dans le cas de gagner beaucoup d'argent, puisque, malgré ses prodigalités, sa veuve trouva le moyen de réunir une somme de plus de 400 mille francs.

Ne peut-on pas s'étonner aussi qu'avec un talent si extraordinaire et une telle réputation pendant sa vie, on se soit persuadé que Van Dyck n'était qu'un peintre de portraits, et que de beaux tableaux de dix à douze pieds se soient trouvés en quelque sorte égarés et oubliés pendant des années ? Un *Ecce homo*, une Descente de Croix, et les deux saints Jean, tableaux faits pour une abbaye de l'Artois, furent roulés, abandonnés

dans la poussière d'un grenier, jusqu'à ce que le procureur de l'abbaye aux Dames, à Bruges, les voyant par hasard, les obtint tout trois en échange d'une pièce de vin de Bourgogne. Ces tableaux restaurés avec soin furent alors placés honorablement dans l'appartement de l'abbé.

Si Van Dyck ne peut être regardé comme un des plus grands peintres d'histoire, il doit être mis au premier rang comme peintre de portraits, Titien étant le seul qui peut-être puisse lui disputer la palme, sans l'emporter positivement sur lui. On ne peut se dispenser d'admirer les portraits de Van Dyck, qui tous se font remarquer par une belle expression, une finesse extrême, une touche surprenante. Le clair-obscur y est d'une grande perfection, les ajustemens sont grands, les plis simples, et sa manière large et facile.

Van Dyck a fait aussi un grand nombre de portraits dessinés: on remarque surtout ceux de plusieurs artistes ses compatriotes, qui ont été gravés avec beaucoup de talent par Schelti et Boëce de Bolsvert, Paul Pontius, Pierre de Jode, Vorsterman. On cite aussi sa suite des Comtesses, gravée par Lombart; celle de plusieurs seigneurs anglais, gravée par Gunst. Lui-même a gravé à l'eau forte quelques portraits fort recherchés, et d'une pointe très remarquable. On admire aussi un *Ecce homo,* ainsi que le portrait du Titien avec sa maîtresse, magnifiques eaux-fortes qui donnent une idée très avantageuse des talens de Van Dyck.

HISTORICAL AND CRITICAL

NOTICE

OF

ANTHONY VAN DYCK.

Although a historical painter, Van Dyck is better known as a portrait painter. It is to this latter branch of the Arts, and in which he gave numerous proofs of an extraordinary talent, that he owed his great fame and his brilliant fortune.

Anthony Van Dyck was born at Antwerp, in 1599. His father was a glass painter, and his mother was also employed in the Fine Arts. It was therefore in his father's house that he acquired the principles of drawing. He afterwards received instructions from Henry Van Balen, who had studied in Italy; but he soon surpassed his fellow students, and rivaled with his master. He longed for another field, Rubens' *Atelier*, where he was to find competitors worthy of him, under a master of a superior genius. He was admitted into it, and this famous master, in a short time, discerned the merits of his new pupil, to whom he soon entrusted the painting of pictures from his sketches, which he scarcely had need to retouch. It is even asserted that, one day, several of the pupils going into Rubens' Atelier, during his absence, they got so close to the picture at which their master had been working, that one of them, Diepembeke, being pushed by another, his coat rubbed the canvass, and effaced the Magdalen's arm, besides the cheek and

chin of the Virgin, which had been painted the same day. Such an accident threw the whole academy into the utmost alarm: the greater part were for running away; when John Van Hoeck exclaimed: My dear friends, let us not lose courage: we have yet three hours' light, let the most skilful take up the palette, and endeavour to repair this accident: I vote for Van Dyck, the only one amongst us, whom I think capable of succeeding. They all applauded at this proposition, excepting Van Dyck, who doubted of his own success. Yet, urged by the entreaties of his comrades, he set to work, and succeeded so well that, the next day, Rubens glancing over his work said: «This arm and this head are not the worst parts I did yesterday.» This happened, it is said, whilst Rubens was working at the famous picture of the Descent of the Cross, in the Cathedral of Antwerp. Some persons have pretended, that Rubens being informed of this circumstance became jealous of his pupil, and advised to him throw aside historical painting, and to give himself up wholly to the study of portraits. Descamps denies this strongly: it would scarcely be excusable in an ordinary painter, and could never have existed in so noble a mind as that of Rubens, and with so superior a genius as his. It is known, on the contrary, that Rubens, when speaking to his pupils, always showed them the advantage they would derive by going into Italy to study the pictures of the great masters. It was particularly Van Dyck, whom he urged to undertake this journey, as being the most capable of profiting by it: such advice could not be dictated by envy. Another proof of the falsehood of this accusation will be found in seeing Van Dyck, who had already painted for his master the portrait of Helen Forman, his second wife, give him, at his departure, two other pictures, which Rubens placed in his own room, and which he praised with delight. These were a Christ in the Garden of Olives, and an *Ecce Homo*. Rubens, in exchange, gave his pupil

one of his finest horses. Young Van Dyck set off with the intention of going to Italy; but scarcely had he left Brussels than he found himself detained in the village of Savelthem by the charms of a young peasant girl, whose portrait he introduced in a Holy Family that he was painting for the parish church of that village. He painted also, for the same Church, a St. Martin, in which he drew himself, with the horse given to him by his master. Rubens, being informed of the motive that detained Van Dyck, used all his influence to awaken in his pupil the desire of glory, and at last determined him to leave the object of his love, and to occupy himself, henceforth, only with painting. After having gone over Italy, Van Dyck stopt at Venice, where he studied the beautiful works of Titian and of Paul Cagliari. He afterwards went to Genoa, and had a great number of portraits to do in that town. The simplicity of his attitudes, the grace which he imparted to his figures, without deviating from the resemblance, the vigour of his colouring, and the beauty of his stuffs, brought him into such repute, that the highest personages wished to have their portraits drawn by Van Dyck. Scarcely was he arrived in Rome, than he was commissioned to paint the portrait of the Cardinal Bentivoglio : and afterwards, being at Palermo, he did that of prince Philibert of Savoy, who was then vice-roy of Sicily.

Returned to his native country, Van Dyck, on his arrival, did a painting of St Augustin in Ecstasy. This work was very justly admired, and it was remarked, how much the artist had improved his manner of painting, by studying the fine pictures of the Venetian School. He did also at Antwerp, for the grand altar of the convent of the Augustins, a picture, representing the death of St Augustin, a magnificent composition. Having done also a Christ elevated on the Cross, for the grand altar of the Collegiate Church of Courtray, he had the vexation to see his picture depreciated by the Canons, who called him

a wretched dauber. But such an opinion was soon set aside by the numerous amateurs who came to admire the picture, thus obliging the Chapter to change their manner of acting towards the artist, whom they had treated with disdain.

Houbraken pretends that Rubens offered his eldest daughter in marriage to Van Dyck, but that the young artist declined the match, adducing the desire he still had of travelling. In fact, having experienced a little annoyance from some of his fellow students, because his manner of painting was dissimilar to theirs, he accepted the invitation of Henry Frederic of Nassau, prince of Orange, and went to paint the full length portraits of this sovereign and of all his family: they were so much admired, that all the noblemen of the court, the ambassadors and rich personages wished to have theirs also, done by the Flemish artist. Loaded with work, he increased the prices of his portraits, without however that circumstance abating in any one the desire of being painted by him; and yet, at the same period, there existed in Holland another very famous portrait painter, Francis Hals. Van Dyck went to this artist, without declaring himself, and asked him to paint his portrait; and wishing to exchange work with that painter, he proposed to let him do Hals' picture; but the skilful manner with which the latter saw the pretended amateur working, soon made him discover Van Dyck.

Ostentatious profusion and travelling were our artist's favourite pleasures: he sought new opportunities of satisfying his tastes by going to England, but his talent did not have any vogue there, in this first visit. He consequently returned, and painted, for the Capuchins of Dendermond, a Christ, which is considered as one of his finest performances. He did also for the infanta Clara Eugenia, a St Anthony of Padua, which, at the time, was placed over the altar of the chapel of the Palace in Brussels, but was subsequently purchased by Lewis XIV.

Charles I, king of England, both an amateur and a patron of the Fine Arts, having seen some of Van Dyck's portraits, regretted that this artist had left England, and caused proposals to be made to him to return thither: but sir Kenelm Digby, who was entrusted with the negociation, did not succeed in it, without some difficulty. However, the promises that were made to Van Dyck, at last induced him to yield, and he returned to London. He was presented to the King, who made him a Knight of the order of the Bath, gave him his picture set in diamonds, with a gold chain, and a very considerable pension. Such was the friendship that monarch bore to the artist, that he himself fixed the price of Van Dyck's portraits, which he set at L. 50, and at L. 100 each, according as they were half or full lengths.

Independently of Van Dyck's superior talent in painting portraits, he also had the merit of finishing them with extraordinary rapidity. He used to begin in the morning to sketch the head, would keep the person to dinner with him, then continued his work, and required no other sitting, finishing the hands from models he kept in his pay, and afterwards retouching the stuffs and draperies that he had had painted from his black and white chalk drawings. It may be easily imagined that this expeditious method pleased every body: indeed Van Dyck drew the whole court. The King, who was very partial to him, even had his portrait and those of the Royal family done several times.

Van Dyck found in his talents the means of meeting his enormous expenses. He had a brillant equipage, kept open table, gave dinners to the highest personages, and yet he could have amassed a large fortune, if he had not had the weakness to yield to the illusions of alchymy, in the hopes of making gold.

He was a small but well made man, his countenance was agreeable, and he was very affected in his dress: he was witty

and, what is extraordinary, with so many advantages, he was unassuming and very polite. Van Dyck had many opportunities of gratifying his taste for the society of women : his health even seemed to suffer from it. The duke of Buckingham, wishing to render him more prudent, obtained the King's consent to make him marry Mary Ruthven, the daughter of a Scotch Lord. A high birth joined to a great beauty was her only portion. After his marriage, Van Dyck returned to visit his family, then he made a journey to Paris, with the desire, it is said, of painting the gallery of the Louvre, as Rubens had previously painted that of the Luxembourg. It is added, that he did not obtain this work, because it had been entrusted to Poussin. It is difficult to believe this, as the French painter came to Paris only towards the end of 1640, and it is not probable that Van Dyck, so near his end, through a lingering disorder, should conceive such projects.

After residing two months in Paris, Van Dyck returned to London, where his wife gave birth to a daughter who died shortly afterwards. Van Dyck did not long survive her : exhausted by fatigue and by the remedies he had employed, he fell into a consumptive state, and died in 1641. He was buried in St. Paul's Cathedral where his wife raised a monument to him, and Cowley wrote the verses of his epitaph. From what has been said, it may be seen, that if Van Dyck was not a historical painter, it was because circumstances opposed themselves to it, and did not present to him, as to his master, the means of displaying his manner, by creating great allegorical and historical works; whilst portraits were requested from him in immense numbers which enabled him to earn a great deal of money, since, notwithstanding his prodigality, his widow collected upwards of L. 16,000 from the proceeds of his estate.

It is astonishing that with so extraordinary a talent, and

with such a reputation, during his life, Van Dyck was thought to be only a portrait painter, and that fine paintings of 10 or 12 feet were mislaid, or forgotten, for several years. An *Ecce Homo*, a Descent of the Cross, and the two St Johns, pictures painted for an Abbey in Artois were rolled up, and lay in the dust of a loft, until the Procurator of the Abbey aux Dames, at Bruges, seeing them by chance, got them, all three, in exchange for a butt of Burgundy wine. These pictures being carefully restored, were then honourably placed in the Abbot's apartments.

If Van Dyck cannot be considered as one of the greatest historical painters, he must be placed in the first rank as a portrait painter, Titian being perhaps the only artist who can dispute the palm without however positively bearing it over him. It is impossible not to admire Van Dyck's portraits: they all are remarkable for the fine expression, the extreme delicacy, and a wonderful penciling. The chiar-oscuro is in great perfection, the draperies are noble, his folds simple, and his manner broad and easy.

Van Dyck has also done a great number of drawn portraits: those of several artists, his fellow countrymen, are particularly remarked; they have been engraved, with great talent, by Scheldt and Boethus of Bolswert, Paul Pontius, Peter de Jode, and Vosterman. His series of the Countesses, engraved by Lombart, and that of several English Noblemen, engraved by Gunst, are often mentioned. He has etched a few portraits, of a very remarkable point and much sought after. An *Ecce Homo*, and the portrait of Titian with his mistress, beautiful etchings, are admired, and give a very advantageous idea of the talents of Van Dyck.

Rembrandt f

REMBRANDT

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

REMBRANDT.

Il est difficile de présenter à la fois autant de parties dignes d'admiration et tant de motifs de critique que les tableaux de Rembrandt, qui n'imita personne, et que personne ne parvint à égaler parmi ceux qui cherchèrent à faire comme lui.

Cet habile peintre naquit le 15 juin 1606, dans un moulin, auprès de Leyde. Son père se nommait Herman Gerritzen, et lui donna au baptême le nom de Rembrandt. Ceux qui oublient qu'à cette époque les noms de famille n'étaient pas généralement adoptés, veulent que son nom soit van Rhin, mais c'était le sobriquet que portait son père, dont le moulin était près d'un canal où coulaient les eaux du Rhin.

Rembrandt fut d'abord envoyé au collége de Leyde, mais il n'y fit aucun progrès, et bientôt il quitta l'étude des langues pour ne s'occuper que de la peinture. Ses premiers maîtres sont peu connus, et il paraît qu'il en changea souvent; l'un des derniers fut Pierre Lastman, peintre d'Amsterdam, chez qui il ne resta que six mois. Rentré dans le moulin de son père, Rembrandt y établit son atelier, et ne prit d'autres modèles que les personnes qui par leurs relations se présentaient à ses yeux. Éloigné du monde, Rembrandt ne pensait pas à la gloire, il ne travaillait que pour suivre son goût; mais un tableau qu'il venait d'achever le fit bientôt connaître. On lui

conseilla de le faire voir à un amateur de La Haye; il l'y porta lui-même; le morceau plut et fut payé cent florins. Cette somme pensa faire tourner la tête au jeune artiste, qui, au lieu de revenir à pied, prit un chariot de poste pour apporter plus promptement à son père la nouvelle d'un si heureux début.

L'appât du gain fit travailler Rembrandt avec plus de zèle et d'activité. Lorsqu'il voulut graver, vers 1628, il fut dans cet art aussi singulier que dans la peinture, il y employa l'eau-forte et la pointe sèche, sans s'astreindre à aucune des règles suivies par les autres artistes.

Ayant eu l'occasion de faire avec succès quelques portraits, Rembrandt pensa que cette occupation deviendrait plus lucrative dans une grande ville; il alla donc s'établir à Amsterdam en 1630. Les travaux lui arrivèrent abondamment, et, confiant dans son talent, malgré son amour pour les richesses, il épousa par inclination une jolie paysanne du Waterland, dont il a plusieurs fois fait le portrait.

C'est à tort qu'on a cru que Rembrandt avait été à Venise en 1634; il ne quitta jamais la Hollande, et travailla toujours avec une assiduité extrême. Bizarre dans son habillement, malpropre sur sa personne, et d'une physionomie grossière, il ne se plaisait qu'avec le bas peuple, et disait : *Je me garde bien de chercher les grandeurs qui me gênent, mais je veux la liberté.* Aussi le bourgmestre Six, son admirateur et son ami, ne put-il jamais réussir à le mener dans le monde.

Les premiers tableaux de Rembrandt étaient finis avec un soin égal à celui de Mieris; on cite dans cette manière, la Barque de saint Pierre, Aman et Assuérus, et la Femme adultère; mais plus d'acquis d'une part, et la soif insatiable de l'or, le déterminèrent à travailler avec plus de prestesse. C'est à ce qu'on croit, un motif semblable qui le détermina souvent à tirer des épreuves de ses gravures avant qu'elles fussent termi-

nées, puis à y faire ensuite des changemens peu importans, dans le but seulement de forcer les amateurs à lui acheter plusieurs fois les mêmes estampes, car on en connaît dont il a tiré jusqu'à sept épreuves, avec des différences.

N'ayant d'autres règles que son caprice, Rembrandt voulut souvent astreindre les autres à s'y conformer. On raconte qu'un jour ayant peint toute une famille dans le même tableau, il y joignit le portrait de son singe, dont on vint lui apprendre la mort tandis qu'il était à travailler, et il aima mieux garder son tableau que de consentir à effacer cette tête étrangère à la famille, avec laquelle il trouvait apparemment qu'elle avait quelque rapport. Également bizarre dans sa manière de peindre, Rembrandt chargeait ses lumières d'une épaisseur si considérable, qu'on aurait pu croire qu'il cherchait à modeler. On va même jusqu'à citer un portrait où le nez était presque aussi saillant sur la toile que l'était dans la nature celui de son modèle. Il est inutile de dire que cette plaisanterie est exagérée, mais on pense bien que cette manière de peindre n'était pas du goût de tout le monde, et Rembrandt s'en embarrassait peu. Voulant faire entendre à quelqu'un que ses ouvrages n'étaient pas destinés à être vus de près, il lui dit qu'un tableau n'était pas fait pour être flairé, que l'odeur de la couleur n'était pas saine.

On a dit quelquefois que si Rembrandt eût été en Italie, il aurait acquis plus de perfection; cela est fort douteux, car il aurait fallu changer sa façon de penser. S'il a souvent donné à ses figures des expressions triviales, c'est qu'il le voulait, car ses portraits sont ordinairement d'un beau caractère; et lorsque dans un tableau il représente Jésus-Christ, St. Pierre ou St. Jérôme, la tête principale est remplie de noblesse. Son dessin est souvent incorrect, mais c'est encore parce qu'il n'a pas voulu prendre la peine de faire mieux. Les bons exemples ne lui auraient pas manqué : d'amples recueils de gravures des

grands maîtres italiens se trouvaient en Hollande; mais Rembrandt faisait peu de cas de ces objets d'étude. Il ne connaissait de l'antique que le nom, et ne le prononçait que pour s'en moquer. Ayant rassemblé dans son atelier quelques vieilles armures et des vêtemens étrangers ou bizarres, dont il se plaisait à affubler plutôt qu'à draper ses modèles, il nommait cela ses antiques. Il ne sentait aucun besoin d'étudier les tableaux du Titien, parce qu'il avait à sa disposition quelques velours ou d'autres étoffes qu'il répétait dans ses tableaux. Du reste, il perdait un temps considérable à draper ses figures, n'étant dirigé dans ce travail ni par un goût sûr, ni par des études réfléchies.

La touche hardie des ouvrages de ce peintre pourrait faire croire qu'il travaillait promptement; mais sans cesse incertain sur la pose de ses figures et sur le jet de leurs draperies, il se trouvait souvent obligé de changer ce qu'il avait fait : son opiniâtreté au travail remédia souvent à ces inconvéniens. Rembrandt aimait les vives oppositions de la lumière et des ombres; il posséda l'intelligence du clair-obscur à un point étonnant, et on pense que pour obtenir des effets aussi brillans que ceux qu'on trouve dans quelques uns de ses tableaux, il avait disposé son atelier, d'ailleurs assez sombre, de manière à ne recevoir la lumière que par un trou, et qu'il profitait de ce rayon de lumière pour le faire frapper à son gré sur la partie de son modèle qu'il voulait éclairer. Quand au contraire il voulait des fonds clairs, il passait derrière l'objet qu'il voulait peindre une toile d'une couleur convenable, et sur laquelle se détachait son modèle avec la dégradation qu'il désirait.

Rembrandt ébauchait ses portraits avec précision et une force de couleur qui lui était particulière. Ils étaient d'une ressemblance frappante, la nature n'y était point embellie, mais rendue avec une simplicité et une fidélité merveilleuses. On peut admirer sous ce rapport le célèbre tableau que l'on

voit au théâtre anatomique d'Amsterdam, dans lequel se trouve le professeur Nicolas Tulp, faisant en 1632 une démonstration en présence de plusieurs personnes célèbres, parmi lesquelles on doit citer Jacques de Witt. La manière de faire de Rembrandt est une espèce de magie; tout est chaud dans ses ouvrages; personne n'a connu plus que lui les effets des différentes couleurs entre elles, et n'a mieux distingué celles qui sont amies d'avec celles qui ne se conviennent pas.

Ce n'est pas seulement comme peintre que Rembrandt s'est distingué; il a été aussi remarquable lorsqu'il s'est occupé de graver. De même que ses tableaux, ses gravures sont pleines d'intérêt et de défectuosités : une liberté vagabonde, un désordre facile et un effet vigoureux, sont les caractères distinctifs des estampes de Rembrandt. L'exécution de ses planches est tantôt brute, tantôt finie ; mais toujours les tailles s'y croisent en sens si différens, qu'on ne saurait en suivre la marche ni se rendre compte de leur conduite, comme on peut le faire dans les estampes des autres graveurs. Cependant, en examinant avec soin quelques unes de ses estampes, on aperçoit qu'il a souvent retouché ses planches à l'eau-forte; d'autres font voir qu'il était très exercé dans la pratique de la pointe sèche. Enfin, comme il faisait lui-même ses épreuves, il a encore employé des moyens extraordinaires lors de l'impression, en essuyant plus ou moins ses planches, de manière à ce que quelques unes de ses estampes offrent l'apparence d'un lavis au pinceau.

Rembrandt fut toute sa vie fort occupé ; il fit des portraits qui sont aujourd'hui aussi recherchés que ses tableaux d'histoire; on en connaît plus de cent. Quant à ses gravures, elles sont au nombre de trois cent quatre-vingt, dont quelques unes sont si rares, que des épreuves ont été payées de 1200 francs à 2000 francs. Son Œuvre à la Bibliothèque du roi, y compris les épreuves avec des différences, monte à sept cent cinquante-

deux pièces. Rembrandt a fait aussi un grand nombre de dessins, ordinairement croqués à la plume avec un peu de lavis au bistre, d'une manière très heurtée et très franche, ce qui les fait reconnaître des copies toujours froides et guindées.

Ce peintre, qui cherchait tous les moyens de tirer parti de son talent, eut un grand nombre d'élèves, et Sandrart assure que cela lui valait 2500 florins par an. Parmi eux on remarque Vanden Eeckout, Flinck, Ferdinand Bol, Lievens, van Vliet, Gérard Dow, Léonard Bramer, Nicolas Maas, Koning, Godefroy Kneller, si célèbre en Angleterre par ses beaux et nombreux portraits, et enfin son fils Titus, qui a vécu dans l'obscurité.

Rembrandt, malgré ses nombreux travaux, vivait misérablement; on assure que son repas n'était quelquefois composé que d'un seul hareng avec un morceau de fromage. C'est dans cet état de privation, et pour ainsi dire d'abjection, que vécut cet habile peintre jusqu'à l'âge de soixante-huit ans qu'il mourut à Amsterdam en 1674.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE OF REMBRANDT.

It would be difficult to offer any subjects more entitled to admiration, or more liable to the just severity of criticism than Rembrandt's pictures, a painter who, disdaining all imitation, has not himself been equalled by a host of copiers who have chosen him for their model.

This great painter was born, June 15, 1606, in a mill near Leyden. His father whose name was Herman Gerritzen, had him baptised under the name of Rembrandt. Some will have it that his name was Van Rhyn, but it is proper to remark that at that period, surnames were not in general use. Van Rhyn was a nickname given to his father, whose mill was situated on a canal supplied by the waters of the Rhine.

When a youth, Rembrandt was sent to the college of Leyden, but made no progress. He soon renounced the study of languages, and devoted himself entirely to painting. His first masters, whom it appears, he frequently changed, are little known: one of the last was Peter Lastman, a painter of Amsterdam, with whom he remained but six months. Returning to his father's mill, he there established his work-room, employing no other models than such persons, as business brought to the mill. Retired from the world, Rembrandt never dreamt of fame, and painted for the gratification of his own taste only. But he was soon made known by one of his pictures. As soon as he had finished this picture, he was advised to show it to an

amateur at the Hague: he carried it thither himself; it was highly approved of, and purchased for one hundred florins. So considerable a sum almost turned the young artist's brain, who, instead of returning on foot, took a post-chaise, in order, the sooner, to announce to his father, his happy *debut*.

The allurement of gain set Rembrandt to work with greater zeal and activity; and in 1628, he undertook engraving, he was as singular in this art, as he had been before, in painting: he employed aqua-fortis, and adhered to none of the rules observed by other artists.

Having been engaged successfully in painting some portraits, Rembrandt thought that this occupation would be more lucrative in a large city; and he therefore went to reside at Amsterdam in 1630. Work now poured in upon him: and, relying on his talents, notwithstanding his avidity after riches; he married, for love, a beautiful peasant of Waterland, whose portrait he has painted several times.

It has been said that Rembrandt made a journey to Venice, in 1634; but this is an error: he never quitted Holland, and he applied himself to his art, with extreme assiduity. He was singular in his dress, negligent in his person; his physiognomy was clownish; he associated only with persons of the lowest class: and his favorite saying was: *I should be sorry to seek for grandeurs which would inconvenience me: I like my liberty too well.* And so strictly did he adhere to his principles, that the burgomaster Six, his admirer and friend, could never succeed in inducing him to frequent good society.

Rembrandt's first pictures were as highly finished as those of Mieris. Among the pictures done in this style, are noticed the Bark of S^t^. Peter; Aman and Assuerus; and the Adulteress. But, whether, from having attained a higher degree of perfection in his art, or from an insatiable thirst after gold; he soon got into a way of hurrying off his work. It is supposed that the

latter motive often induced him to strike off proofs of his engravings, before he had finished them: and, afterwards, to make in them, some unimportant changes, with the sole view of obliging amateurs to purchase from him, several times over, the same prints. He has been known to draw seven proofs of the same print, each differing only slightly from the other.

Entirely governed by his own caprice, Rembrandt often sought to force others to conform to it. It is related of him that having once painted a whole family in one picture, he took the liberty of adding the portrait of his monkey, whose death had been announced to him whilst he was painting: and he chose rather to keep the picture, than consent to efface a head which, though foreign to the family, he, nevertheless thought, had some resemblance to it. Equally singular in his manner of painting, Rembrandt charged his lights so thickly that they might be mistaken for an attempt at modelling. Nay some say that the nose of one of his portraits projected nearly as much from the canvass as did the natural nose from the face of his model. It is unnecessary to say that this is an exaggeration; but this manner of painting, as we may well suppose, did not flatter every taste. Rembrandt, however, remained indifferent to criticism. Intimating to a person that his works were not destined to be inspected closely, he observed, that it was not proper to smell a picture, the smell of colours being unwholesome.

It has been said, that had Rembrandt been in Italy, he would have attained greater perfection in his art: this however is doubtful: unles his manner of thinking could have been changed. If we find in many of his figures a certain triviality of expression, it is because he originally intended they should be so; for the character of his portraits is generally fine; and when he represents Jesus-Christ, St. Peter or St. Jerome, the principal head is a model of grace and nobleness of expression. His dra-

wing is often incorrect, but it is because, he would not take the pains of doing better. He was as no loss for good examples. Holland possessed numerous collections of the engravings of the great Italian masters; but Rembrandt set little value, on such means of study. He was acquainted with the antique, but by name; and never mentioned it, but to make it the subject of jesting. On this subject, there is an anecdote of him worth relating. Having collected in his work-room, a quantity of old armour and foreign or whimsical costumes, with which he often amused himself in forming drapery for his models: these he called his antiques. He felt no desire to study Titian's pictures, because he had by him, pieces of velvet and other stuffs which he repeated in his pictures. He lost a great deal of time in clothing his figures, having neither the advantage of study, nor good taste, to direct his choice.

The bold touch, which characterizes the works of this painter, might induce the belief that he worked with great dispatch; but from his perpetual indecision as to the pose of his figures and the cast of the drapery, he was often obliged to change what he had done; his great perseverance remedied this defect. Rembrandt was fond of the striking contrasts of light and shade. He understood *chiaro oscuro* to an astonishing degree; it is supposed that in order to obtain such a brilliant effect, as some of his pictures realize; he used to dispose his work-room, which was generally dark, in such a manner as to admit the light but by a small hole; the rays of light thus contrasted were directed at pleasure on the part of the model, which he wished light. When on the contrary, he wanted an illumined back-ground, he placed behind his model, a piece of linen of a suitable colour, from which his model was thrown off, with the degree of shade required.

Rembrandt, began his portraits with a precision and force of colouring peculiar to himself. His resemblances were strik-

ing. He never embellished, but rendered nature, with a simplicity and truth, truly wonderful. An admirable specimen in this way, is the celebrated picture in the theatre of anatomy at Amsterdam, in which professor Tulp is represented giving an anatomical demonstration, in the year 1632, before many celebrated men, among whom we notice James de Witt. Rembrandt's manner is a species of magic; his works are life itself; he has no rival in his skill of contrasting the effects of different colours, and no one has better distinguished the colours which agree, from those that are incompatible, with each other.

It is not alone as a painter, that Rembrandt has distinguished himself. His fame is equally great as an engraver. Like his pictures, his engravings are full of beauties and defects: an unrestrained liberty, a happy disorder and a vigorous effect, are the distinctive characters of his prints. The execution of his plates is sometimes rough, sometimes finished: but the lines are always crossed in such a variety of ways, that it is altogether impossible, either to trace them, or to account for the manner in which they have been drawn, as may be done in the plates of other engravers. In examining however, with care, some of his prints, we discover that he frequently retouched his plates with aqua-fortis; and some other prove that he was very expert at dry etching. Moreover as he drew the proofs himself, he employed other extraordinary means, at the time of striking them off, by wiping the plates more or less, in such a manner that some of the prints present the appearance of having been washed with a hair-brush.

Rembrandt worked assiduously all his life; his portraits at the present day are as much sought after, as his historical paintings: the number of them extant exceeds one hundred. His engravings amount to three hundred and eighty, some of which are so rare, that proofs have brought prices as high as 1200 or 2000 franks (from 50 to 80 L.). His works in the King's

Library, including the proofs with slight differences, contain seven hundred and fifty two plates. Rembrandt has left a great number of drawings, taken with the pen, and lightly washed with bistre; the execution is bold and rough, which distinguishes them from the copies taken of them which are cold and affected.

This painter was continually employed in turning his talents to the best account. He had a great number of pupils, and Sandrart assures us that his annual income from this source amounted to 2500 florins (200 L.). Among his pupils were Vanden Eeckout, Flinck, Ferdinand Bol, Lievens, van Vliet, Gerard Dow, Leonard Bramer, Nicholas Maas, Koning, Godfrey Kneller, so celebrated in England for his beautiful and numerous portraits, and also his own son Titus, who lived in obcurity.

Notwithstanding his incessant labour, Rembrandt lived miserably, and it is assured that frequently his dinner consisted of a herring and a piece of cheese. In this abject state of privation, did this great painter live to the age of sixty eight years. He died at Amsterdam in 1674.

P. Thur. pinx.

DAVID TENIERS LE FILS.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

DAVID TENIERS LE JEUNE.

Si l'on regarde la peinture historique comme supérieure aux autres genres, il n'est cependant pas nécessaire de s'y livrer, pour acquérir une grande célébrité; mais il faut approcher de la perfection dans le genre que l'on adopte, et surtout avoir un caractère original; c'est ce qui distingue principalement David Teniers le jeune.

Cet habile peintre naquit à Anvers, en 1610; son père était peintre, portait le même prénom, et travaillait dans le même genre, ce qui fait qu'on a souvent confondu les travaux de l'un avec ceux de l'autre. Cependant le fils eut un talent supérieur, une touche plus fine. Quoique leurs tableaux représentent des scènes semblables, Teniers le fils y plaçait ordinairement des figures plus gracieuses, qui font bien voir que si quelques autres sont courtes, lourdes et grotesques, c'était parce que la nature les lui offrait ainsi.

Teniers le fils fut élève de son père, il reçut aussi des conseils de Brauwer et de Rubens; puis il fit un grand nombre de copies d'après les tableaux des maîtres italiens qui se trouvaient dans la galerie de l'archiduc Léopold d'Autriche, à

Bruxelles. Ces peintures sont maintenant à Bleinhem; en les voyant on est étonné de la facilité avec laquelle Teniers parvint à imiter la manière du peintre qu'il copiait.

Les travaux de cette nature l'occupèrent seulement dans sa jeunesse; mais bientôt l'archiduc l'occupa d'une façon plus convenable à son génie; il lui demanda des tableaux de sa composition, et en répandit le goût dans toutes les cours de l'Europe. Le roi d'Espagne fit construire une galerie particulière pour les placer; la reine Christine de Suède ne crut pas suffisant de payer les tableaux qu'elle avait eus; elle envoya à l'auteur, suivant un usage assez fréquent alors, son portrait en médaille, avec une chaîne en or, pour la porter suspendue à son cou. On plaça aussi, dans les appartemens de Louis XIV, un tableau de Teniers; mais il fut disgracié à l'instant de son apparition : on prétend même que le roi dit, en le voyant, *qu'on m'ôte ces magots*. Un propos aussi singulier n'aurait-il pas été suggéré par des motifs politiques du monarque, plutôt que par le goût d'un prince amateur et protecteur de tous les arts. N'est-il pas permis de penser que le roi de France, en guerre avec le roi d'Espagne et maîtrisant la Flandre, ait voulu, d'un seul mot, montrer son mépris pour la nation et pour le prince dont il était mécontent.

Teniers, pour satisfaire le désir de ceux qui cherchaient à avoir de ses ouvrages, voulut se retirer à la campagne; il acheta le château des Trois-Tours, près du village de Perck, entre Anvers et Malines. C'est alors que, dans ses promenades, il étudia avec soin les kermesses ou fêtes de village. Sans s'avilir, comme Brauwer, qui s'enivrait souvent avec ses modèles, Teniers se mêla avec eux pour observer leurs danses, leurs jeux, leur colère et leurs combats. Il sut saisir avec esprit les attitudes d'un joueur, d'un fumeur ou d'un buveur, et fit, avec un sujet si stérile en apparence, une multitude infinie de tableaux, étonnans par leurs variétés, admirables par le talent qu'on y trouve. Teniers ne sut pourtant pas mettre

autant de diversité dans ses paysages. N'ayant jamais voyagé, les fonds de ses tableaux se ressemblent souvent et n'offrent ordinairement d'autre intérêt que celui de la vérité d'imitation.

En s'éloignant de la cour, Teniers ne fut point abandonné des courtisans, qui vinrent en foule le visiter dans sa demeure, et qui souvent l'accompagnèrent dans ses promenades. Don Juan d'Autriche vivait souvent avec lui, et fut son élève. Ce prince, pour lui témoigner sa reconnaissance, peignit pour lui le portrait de son fils. Le comte de Fuensaldagne le pria d'aller en Angleterre pour lui acheter quelques tableaux de maîtres célèbres; il les choisit bien, les paya de même, et reçut du comte des remerciemens et son portrait.

Teniers fut nommé directeur de l'académie d'Anvers en 1644; mais il assista rarement aux assemblées, préférant aux discussions sur la peinture l'exercice d'un art dans lequel il excellait. Travaillant continuellement et promptement, Teniers fit un nombre considérable de tableaux et il disait que, pour les placer tous, il faudrait une galerie de deux lieues de long. Peut-être ne serait-ce pas exagérer de porter leur nombre à 600. Il est vrai que beaucoup ne sont pour ainsi dire que des études qu'il faisait en jouant et qu'il nommait une *après-dîner*, parce qu'il les faisait, en effet, dans ce peu de temps. D'autres tableaux, d'une ou deux figures, ne l'occupaient qu'une seule journée; mais il en fit d'autres plus considérables, tels que les Œuvres de miséricorde et l'Enfant prodigue, que l'on voit au Musée de Paris. A Cassel, une vue de l'Hôtel-de-Ville d'Anvers et de la grande place, où se trouvent réunies plusieurs confréries en habit de cérémonie.

Si Teniers fit habituellement des fumeurs et des buveurs, il eut encore d'autres sujets de prédilection qu'il répéta plusieurs fois, tels qu'un Chimiste dans son laboratoire, des fêtes de villages et les Cinq Sens; puis la Tentation de saint Antoine. L'une de ces compositions fut peinte en 1666 pour dé

corer l'autel de l'église de Meerbeck, village près de Malines.

Teniers peignait avec une grande facilité, sa couleur est légère et argentine, sa touche des plus spirituelles et des plus fines, l'expression de ses figures est remplie de sentiment et de variété. « Il sait, dit Taillasson, distinguer les différens états des habitans des campagnes, et les nuances y sont clairement senties, depuis le mendiant jusqu'au seigneur de la paroisse. Dans ses fêtes de villages, comme il a bien rendu la différente gaieté des différens personnages! Le paysan aisé n'y danse pas comme le pauvre manœuvre, et il n'est pas jusqu'au magister du hameau qui n'y rie à sa manière. Les ouvrages de Teniers, ajoute le même auteur, sont remplis de vérité; ils paraissent avoir été faits en un instant; rien n'y sent la contrainte; rien n'y paraît servilement copié; tout y semble créé. »

Ses tableaux ont été souvent payés de 12 à 30,000 francs; il a gravé à l'eau-forte quelques pièces d'une pointe légère et spirituelle; plusieurs graveurs ont travaillé d'après ses tableaux, les principaux sont: Coryn Boel, Hollar, Vanden Wingaerde, Coëlmans, Lepicié et surtout Le Bas, qui en fit plusieurs avec l'aide de son élève Chenu.

Teniers mourut à Bruxelles en 1690. Marié deux fois, sa première femme était Anne Breughel, fille du peintre Jean Breughel, dit Breughel de Velours. Il eut de sa seconde femme un fils qui fut récollet à Malines.

Son œuvre se compose de plus de 300 pièces gravées.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE OF DAVID TENIERS THE YOUNGER.

Although historical painting is considered superior to the other branches, still, it is not necessary to embrace it, to acquire great celebrity; but perfection must be attained in the style adopted, and an original character displayed: and in that, David Teniers the Younger, is particularly distinguished.

This skilful artist was born at Antwerp, in 1610: his father was a painter, bore the same surname, and worked in the same style, which has often occasioned the productions of the one, to be attributed to the other. The son however, possessed a superior talent, and a finer handling. Although their pictures represent similar scenes, Teniers the Younger generally introduced more graceful figures, which show that if others are short, heavy, and grotesque, it is because nature offered them to him thus.

Teniers the Younger was pupil to his father; he also received assistance from Brauwer and Rubens: he also did several copies from the pictures of the Italian Masters at Brussels in the Gallery of the Archduke Leopold of Austria. These paintings are now at Blenheim, they cannot be seen without the beholder feeling astonished at the facility with which Teniers succeeded in imitating the manner of the artist copied by him.

It was only during his youth, that he occupied himself in this kind of work; the Archduke soon employed him in a manner more suitable to his genius, commissioning him to paint pictures of his own composition, and spread the taste for them, throughout all the Courts of Europe. The King of Spain caused a gallery to be built purposely for the placing of them: Queen Christina of Sweden not thinking it sufficient to pay for the pictures she received, sent to the author, according to a frequent custom of the time, her picture, in a medallion, with a gold chain to wear round his neck. One of Teniers' pictures was also placed in an apartment of Lewis XIV; but it got immediately into disrepute: it is even said that the King on seeing it, exclaimed: *Qu'on m'ôte ces magots*, Let those ugly runts be removed. Might not so singular an exclamation be suggested by political motives, on the part of the Monarch, rather than by the taste of a Prince, both an amateur and protector of the Fine Arts. May it not be believed that the King of France, being at war with the King of Spain, and trying to subjugate Flanders, wished, by a single word, to testify his contempt for the nation and the prince with whom he was at variance.

Teniers, in order to satisfy the wishes of those who sought to have some of his works, retired in to the country: he purchased the *château* of the three towers, near the village of Perck, between Antwerp and Mechlin. It was then that in his walks he carefully studied his Kermisses, or Village Festivals. Without degrading himself, like Brauwer, who often got intoxicated with his models, Teniers intermixed with them to observe their dances, their sports, their quarrels and fights. He knew how to catch with spirit the attitudes of a player, a smoker, or a drinker; and did, with subjects, to every appearence so unpromising, an infinite number of pictures, astonishing for their diversity, and admirable for the talent displayed in them. Teniers did not however succeed

in putting as much variety in his landscapes. Never having travelled, the back-grounds of his pictures often resemble each other, and generally offer no other interest than that of faithful imitation.

Though removed from Court, Teniers was not forgotten by the Courtiers, who came in crowds to visit him in his abode, and often accompanied him in his walks. Don John of Austria frequently resided with him and was his pupil. This prince to testify his gratitude, painted for him his son's picture. Count Fuensaldagna requested him to go to England to purchase some pictures by famous masters: he made a good choice, paid them well, and received from the Count thanks and his picture.

Teniers, in 1644, was named Director of the Academy of Antwerp; but he seldom assisted at the meetings, preferring the practical part of an art in which he excelled to discussions on painting. Working continually and with facility, Teniers executed an immense number of pictures; it is said that to place them all, it would require a gallery two leagues in length. Perhaps their number is not exaggerated, when estimated, at six hundred. It is true that many of them are, in a manner of speaking, but studies which he did in playing: these he called his *afternoons* from the circumstance in fact of his doing them in that space of time. Other pictures, with one or two figures, took him but a single day: but he did others that were considerable, such as the Acts of Mercy, and the Prodigal Son, seen in the Paris Museum. At Cassel, there is a view of the Antwerp Hôtel de Ville, or Mansion House, and the great Square in which are introduced several Companies in full-dress.

If Teniers usually represented Smokers and Drinkers there were also other subjects, for which he had a predilection, repeating them several times, such as a Chimist in his Laboratory, Village Festivals, and the Five Senses; as also

the Temptation of St. Anthony. One of these compositions was painted in 1666, to decorate the altar of the Church of Meerbeck, a village near Mechlin.

Teniers wrought with great facility; his colouring is light and silvery; his touch most spirited and delicate; the expressions of his figures are full of feeling and variety. « He knows, says Taillasson, how to distinguish the different callings of the country inhabitants, and the gradations are clearly felt in them, from the beggar to the Lord of the Manor. In his Village Festivals how finely has he expressed the varying mirth of the different personages! The rich peasant does not dance like the poor labourer: even the village school master laughs after his own fashion. » The same author adds: « The works of Teniers are filled with truth: they appear as if struck off in a moment; nothing in them appears constrained; nothing is servilely copied: every thing in them seems created. » Teniers painted very fast and did not fatigue himself by a high finish: general action was what he felt and expressed best.

His pictures have often been paid from twelve to thirty thousand franks, from L. 500 to L. 1,300: he etched a few pieces with a light and spirited point. Several engravers have worked after his pictures; the principal are: Coryn Boel, Hollar, Vanden Wingaerde, Coelmans, Lepicie, and particularly Le Bas who did several, assisted by his pupil Chenu.

Teniers died at Brussels in 1690. He was twice married: his first wife was Anne Breughel, daughter to the painter, called Velvet Breughel. He had by this second wife a son, who became a Recollet at Mechlin.

The Collection of his works amounts to more than 300 engraved subjects.

Ostade p.

ADRIEN VAN OSTADE.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

ADRIEN VAN OSTADE.

Né à Lubeck en 1610, Adrien van Ostade quitta fort jeune sa ville natale pour se rendre à Harlem, où il entra dans l'école de François Hals, peintre en assez grande réputation. Il se lia d'amitié avec Adrien Brauwer, et après l'avoir consolé dans les tourmens que lui occasionaient l'avarice et la cupidité de son maître, il l'engagea à le quitter et à tirer parti de son talent pour son propre compte.

Après être resté long-temps à Harlem, l'approche des troupes françaises, en 1672, alarma van Ostade au point de le déterminer à vendre ses meubles et ses effets pour retourner dans son pays se mettre à l'abri des événemens de la guerre. Passant par Amsterdam pour s'y embarquer, Constantin Senneport, amateur, l'engagea à rester chez lui quelque temps, et lui fit entrevoir les avantages qu'il trouverait en se fixant dans une ville où ses ouvrages étaient fort estimés. Ostade en effet ne quitta plus la capitale de la Hollande, et, malgré son assiduité au travail, il eut bien de la peine à satisfaire tous ceux qui lui faisaient quelques demandes.

Taillasson, dans ses *Observations sur quelques grands peintres*, dit avec raison, en parlant des tableaux et du talent d'Ostade, que « ses héros sont des ouvriers, des paysans hollandais, des buveurs, des fumeurs, des joueurs; parmi eux il semble avoir choisi ceux dont les formes étaient plus visiblement

basses; les compagnes qu'il leur a données sont toujours bien dignes d'eux. Quelquefois il les peint dansant au bruit discordant d'un violon de village. Souvent il les offre au milieu de leur ménage; c'est là qu'il a rendu avec une vérité frappante, avec une sorte d'enthousiasme, l'intérieur d'un ménage de paysan, où le père, la mère, la grand'mère et une nichée d'enfans bien laids, bien sales, bien morveux, mangent, couchent, satisfont à tous les besoins de la nature, entassés dans la même chambre, où sont confondus les outils de leur profession, de leur cuisine et de leur parure. On ne saurait cependant mettre plus de chaleur, plus d'harmonie, de lumière et de couleur qu'il en a mis dans ces asiles pittoresques. »

« Si on cherchait les principes de l'ignoble, on les trouverait dans ses figures; elles sont courtes, leurs gestes sont bas, leurs têtes sont grosses; dans leurs visages hâlés dominent toujours des nez rouges, gros par le bout, étroits dans le haut; elles ont de petits yeux bordés d'écarlates enfoncés et bien près l'un de l'autre, de grandes bouches de travers, bien loin du nez, et dont la lèvre inférieure avance plus que l'autre; un menton qui vient encore plus en avant, et qui mène à un cou où l'on rencontre plusieurs mentons encore, chemin charmant conduisant vers d'autres appas qu'il est bien permis de se dispenser de décrire. »

« Les figures principales de van Ostade sont toujours les plus laides. On serait tenté de croire que parmi les humains qu'il peignait, la laideur était en grande considération, et l'on serait autorisé à imaginer que si quelque divinité jalouse eût voulu exciter parmi eux une sanglante guerre, et jeter au milieu de leur assemblée une pomme de discorde, elle aurait écrit dessus : *A la plus laide.* »

Cette critique plaisante n'empêchera pas d'admirer les tableaux d'Ostade, à cause de leur originalité; ses personnages intéressent malgré leurs vilaines formes : on ne chercherait pas à faire société avec ses modèles, mais on les voit avec plaisir. C'est

un de ses caractères distinctifs d'être de tous les peintres celui qui excite le plus à rire. Ses figures ont des formes triviales, mais elles n'ont pas l'air d'avoir un mauvais naturel; elles sont spirituelles, inspirent la gaîté et non pas l'effroi, et l'on ne craindrait pas de les rencontrer sur une grande route, comme celles que l'on voit dans les tableaux de Salvator Rosa.

Un reproche qu'on peut faire à van Ostade, c'est d'avoir quelquefois placé son point de vue trop haut, de sorte que ses chambres paraissent bizarres, et seraient même ridicules s'il n'avait su remplir de grands espaces par quelques détails intéressans. La beauté du coloris est un des principaux mérites de cet habile maître; et aucun peintre, de tous les genres et de toutes les nations, n'a été coloriste plus fin et plus harmonieux que lui.

Le nombre de tableaux et de dessins qu'a faits van Ostade ne l'a pas empêché de s'occuper aussi de la gravure; on a de lui une suite de cinquante pièces représentant des scènes familières; quelques figures isolées et des têtes d'étude, dans lesquelles on retrouve le même mérite et les mêmes bizarreries que dans ses tableaux. Sa pointe, sans être soignée, est cependant fine et spirituelle.

Adrien van Ostade mourut à Amsterdam en 1685, âgé de 75 ans; il eut pour élève son frère Isaac van Ostade, qui mourut jeune, et dont les tableaux lui ont été quelquefois attribués; Jean van Goyen, dont il épousa la fille; et Jean Steen qui, en imitant son maître pour la trivialité de ses sujets, ne leur a pas conservé autant de modestie.

Parmi les graveurs qui ont travaillé d'après lui on remarque Blooteling, Suyderhoef, C. de Visscher, G. Fr. Schimdt, Le Bas et Chenu.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE

OF

ADRIAN VAN OSTADE.

Adrian Van Ostade, who was born at Lubeck in 1610, left his native town when very young for Harlem, where he entered into the school of Francis Hals, a painter of high reputation. He formed a friendship with Adrian Brauwer, and after having consoled him under the torments he endured from the avarice and covetousness of his master, he persuaded him to quit him and employ his talents for his own advantage.

After a long residence at Harlem, the approach of the French troops, in 1672, threw Van Ostade into such alarm that he determined to sell his furniture and effects and return to his own country, to shelter himself against the chances of war. Having gone to Amsterdam to embark, an amateur, named Constantine Senneport, induced him to remain with him for some time, and shewed him the advantage he would find in taking up his abode in a town where his works were highly esteemed. Ostade, in short, never after quitted the capital of Holland, and notwithstanding his close application to labour, had great difficulty in executing all the orders that he received.

Taillasson, in his *Observations on some great painters*, says rightly, when speaking of the pictures and talents of Ostade, that « his heroes are workmen, Dutch peasants, drunkards, smokers and gamesters; from among whom he seems to have chosen those whose forms are the most strikingly mean, and

the female companions he has given them are always truly worthy of them. Sometimes he paints them dancing to the discordant sound of a village violin. Frequently he represents them in the midst of their family; and it is here that he has depicted with striking correctness, and with a kind of inspiration, the interior of a cottage, where the father, the mother, the grandmother and a brood of most ugly, dirty, snotty-nosed children, eat, sleep, and satisfy the wants of nature, all stowed in the same room, which is likewise lumbered with their tools, their kitchen utensils and their garments. It is, however, impossible to give to any picture a greater glow and harmony of light and shade than he has introduced into these picturesque retreats.

« If we looked for the principles of the ignoble, we should find it in his figures; their stature is short, their gestures mean and their heads large; the most prominent feature of their sunburnt faces is always a red nose, large at the end and narrow at the top; they have little eyes set close to each other in deep sockets bordered with scarlet, and wide wry mouths, very far from the nose, and of which the lower lip projects more than the other; a chin which projects still further, and leads to a neck where we meet with several other chins, a charming road conducting to other attractions, with the description of which we shall be readily allowed to dispense.

The principal figures of Ostade are always the most ugly. We should be tempted to believe that among the human beings that he painted, ugliness was held in great consideration, and should be authorised in imagining that if any jealous deity had wished to excite among them a sanguinary war, and throw into the midst of their assembly an apple of discord, the inscription on it would have been : *For the most ugly.* »

This facetious criticism cannot prevent us admiring the pictures of Ostade, on account of their originality; his personages interest us in spite of their graceless forms. We should not

wish to go into the company of his models, but we look at them with pleasure. It is one of his distinguishing characteristics to be of all painters that which produces the greatest excitement to laughter. His figures display vulgar forms, but they have not the air of being ill-humoured; they are sprightly, they inspire merriment and not dread, and we should not fear to meet them upon a high road, like those we behold in Salvator Rosa's pictures.

Van Ostade may be reproached with having sometimes placed his visual point too high, so that his rooms appear fantastical, and would be absolutely ridiculous if he had not had skill to fill up great spaces with interesting minute objects. The beauty of the colouring is a principal merit of this able master; for no painter, in any of the different branches of the art or of any nation, has proved himself a more delicate and harmonious colourist than Ostade.

The number of pictures and designs executed by Van Ostade did not prevent him devoting a part of his time to engraving; he has left a series of fifty pieces representing familiar scenes, besides some single figures and academical heads which display the same merit and the same whimsicalities as his paintings. His execution, although not exquisite, is nevertheless delicate and spirited.

Adrian Van Ostade died at Amsterdam in 1685, at the age of 75 years. He had for pupils his brother Isaac Van Ostade, who died young, and whose pictures have sometimes been attributed to him; John Van Goyen, whose daughter he married; and John Steen who, whilst he imitated his master in the vulgarity of his subjects, did not preserve in them the same degree of modesty.

Among the engravers who copied from his works are Blooteling, Suyderhoef, C. de Visscher, Schmidt, Le Bas and Chenu.

Gérard Dow pinx.

GÉRARD DOW.

NOTICE

HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUR

GÉRARD DOW.

Plusieurs peintres hollandais se sont fait remarquer par le fini extrême de leurs tableaux; tous dans cette manière ont été imitateurs de Gérard Dow, mais aucun n'a su aussi bien que lui rendre les accessoires et les détails, avec le soin le plus précieux, sans nuire ou plutôt sans négliger les effets du clair-obscur et de l'harmonie générale. Aussi ce peintre est regardé comme le chef de cette école, et toujours il est cité par les amateurs de cette nature de talent comme le modèle le plus parfait.

Gérard Dow naquit à Leyde en 1613 : son père était vitrier, ce qui n'était pas alors une profession étrangère aux beaux arts, puisqu'à cette époque on faisait encore usage de vitraux peints. Le jeune Gérard fut d'abord placé chez le graveur Barthélemy Dolendo, où il apprit le dessin; il travailla ensuite chez Pierre Kouwhoorn, peintre sur verre, afin d'être utile à son père; mais ses succès rapides engagèrent bientôt sa famille à le laisser suivre exclusivement la carrière de la peinture. A l'âge de 15 ans, il entra dans l'atelier de Rembrandt, et trois années d'étude sous cet habile maître lui suffirent pour faire connaître son talent. Comme son maître, il a souvent éclairé les objets d'en haut avec des lumières étroites, et par conséquent très

vives; mais dans toutes les autres parties il ne lui ressemble point. Rembrandt semble toujours plein d'enthousiasme et de poésie; Gérard Dow ne paraît qu'un imitateur patient et laborieux d'une nature froide et presque sans mouvement. Le maître a une manière de peindre heurtée, qui de près semble très négligée, et qui produit le plus grand effet en la voyant à une certaine distance; l'élève au contraire, avec une main plus assurée, a une manière propre et soignée, qui paraît d'autant plus étonnante qu'elle est examinée de plus près.

Gérard Dow fit d'abord quelques portraits, mais portant toute son attention à tout faire avec un fini précieux, il lassait la patience de ses modèles, dont l'ennui altérait les traits, et plaçait le peintre dans le cas de produire une ressemblance peu agréable. Gérard Dow mettait un soin excessif jusque dans ses préparatifs : il broyait lui-même ses couleurs, tenait son tableau, sa palette, ses pinceaux et ses couleurs dans une boîte exactement fermée, pour les préserver de la plus légère poussière. Lorsqu'il venait pour travailler, il entrait doucement dans son atelier, s'asseyait avec précaution; puis restait quelques instans dans l'immobilité, et n'ouvrait sa boîte que lorsqu'il pensait qu'il n'y avait plus de poussière en mouvement. On pense bien qu'avec tant de soins préliminaires, Gérard Dow devait en avoir encore plus pendant son travail; aussi assure-t-on que dans un petit tableau représentant la famille Spieringer, il employa cinq jours à peindre seulement une des mains. On va même jusqu'à prétendre que dans un autre de ses tableaux, sans doute la jeune Ménagère, il mit trois jours à peindre le manche du balai.

Tant de petits soins n'empêchent cependant pas ses tableaux d'être remplis de mérite. Quoique la patience semble opposée à la liberté que réclame la peinture; cependant cette patience n'a rien de peiné, de sec ni de ridicule. Ses tableaux sont autant de chefs-d'œuvre de goût, d'un effet piquant et vrai, qui

montrent une parfaite imitation de la nature. Gérard Dow, pour y parvenir avec plus de facilité, imagina différens moyens : l'un était d'avoir un verre concave, au travers duquel il regardait l'objet qu'il voulait peindre, de manière à n'avoir plus qu'à le copier, sans penser à le réduire; l'autre était d'avoir un châssis avec des fils qui correspondaient aux carreaux tracés sur son panneau. Cette pratique qui peut offrir quelque commodité n'est pas sans inconvéniens ; elle empêche l'œil d'acquérir la justesse nécessaire pour bien rendre les objets qu'il voit.

Gérard Dow a presque toujours choisi des sujets de peu d'étendue et de peu de mouvement qui prêtaient facilement à une exacte imitation. Ses tableaux sont tous d'une très petite dimension. On doit cependant en excepter le célèbre tableau de la Femme hydropique; car le grand tableau de la Décollation de saint Jean que l'on voit à Rome dans l'église de Sainte-Marie *della Scala*, et qu'on lui a souvent attribué, n'est pas de lui, mais de Gérard Hondhorst.

Naturellement laborieux, Gérard Dow acquit une fortune d'autant plus considérable, qu'il mourut dans un âge avancé, mais on ne sait en quelle année. Corneille de Bie, écrivant en 1662, dit qu'il vivait à Leyde en cette année-là.

Plusieurs de ses élèves ont suivi sa manière avec succès : les plus remarquables sont Scalken, Mieris, Slingelandt et Charles de Moor.

Gérard Dow a fait fort peu de dessins; on trouve cependant de lui quelques portraits au crayon rouge estompé, avec des touches fermes et d'un bon sentiment.

Ses tableaux passent le nombre de soixante; plusieurs ont été gravés en mezzotinte par Sarrabat, Verkolie, Kauperz, Valk et Jean Raphaël Smith; d'autres au burin par Beauvarlet, Gaillard, Kruger, P. G. Moitte et Voyer : mais le graveur qui les a le mieux rendus est le célèbre J. G. Wille.

HISTORICAL AND CRITICAL NOTICE OF GERARD DOW.

Several Dutch Painters have become remarkable for the high finish of their pictures, and all, in that style, have imitated Gerard Dow : but none have possessed the art of giving the accessories and details, with the utmost precision, without injuring, or rather neglecting, the effects of the light and shade, and of harmony in general. This Artist is therefore considered as the head of that School, and is always mentioned by Amateurs of this species of talent, as the most perfect standard.

Gerard Dow was born at Leyden, in 1613 : his father was a glazier, a profession, at that time, not foreign to the Fine Arts, as painted windows were still in fashion. Gerard was at first put under the Engraver Bartholomew Dolendo , of whom he learnt Drawing : he afterwards worked under Peter Kouwhoorn, a glass painter, that he might assist his father, but his rapid progress soon induced his family to allow him to follow solely the profession of painting. When 15 years old, he was admitted into Rembrandt's *Atelier,* and three years' practice under that skilful master were sufficient for his talent to become known. Like his master, he has often illumined the objects, from above, by a narrow, and consequently, a very vivid light. But he resembles him in no other point. Rembrandt always seems enthusiastic and imaginative : Gerard Dow only

appears a patient and persevering imitator of cold, and almost lifeless, nature. The master has an off-hand style of painting, which viewed closely appears neglected, and seen at a certain distance produces the grandest effect: the pupil on the contrary, with a surer hand, has a neat and careful style, which appears the more astonishing, the nearer it is examined.

Gerard Dow at first did some portraits, but bearing all his attention to a high finish in all the parts, he fatigued the patience of his models, whose features became altered through wearisomeness and thus disabled the painter from producing agreeable likenesses. Gerard Dow put the greatest care even in his preparations; he ground his colours himself, kept his canvass, palette, pencils, and colours, in a box closely shut up, to preserve them from the slightest dust. When he came to work, he would enter his study softly, and would sit down with great precaution; then, remaining a few moments perfectly still, he would open his box, only when he thought there could be no dust floating in the air. It may be well supposed that with so much preliminary care, Gerard Dow must have taken still more, whilst working: it is said that in a small picture representing Spierin'gers Family, it took him five days to paint one of the hands only. It is even asserted that in another of his pictures, no doubt the Young Housewife, he was three days, painting the broomstick.

So much attention to trivialities does not however prevent his pictures being full of merit. Although patience seems contrary to that freedom required in painting, still in this case, his minuteness has nothing laboured, dry, or ridiculous. His pictures are so many masterpieces of taste, of a true and spirited effect, displaying a perfect imitation of nature, which to reach, the more easily G. Dow invented different methods: the one was to have a concave glass, through which he looked at the object he wished to paint, so that he had but to copy it, without

attending to the reducing; the other was to have a frame, with threads, corresponding to the squares marked on his board. This habit, though it may offer advantages, is not without inconveniencies: it prevents the eye from acquiring that accuracy so essential to give faithfully the objects seen.

Gerard Dow has almost always chosen subjects of little extent and of little action, lending easily to an exact imitation. All his pictures are of very small dimensions. The Dropsical Woman must however be excepted. As to the great picture of the Decollation of St. John seen in the Church of Santa Maria della Scala, at Rome, and which has often been attributed to Gerard Dow, it is not by him, but by Gerard Hondhorst.

Naturally laborious, Gerard Dow acquired a fortune the more considerable, as he died at an advanced age: but the year is known. Cornelius Bie who wrote in 1662, says that Gerard Dow was that year living at Leyden.

Several of his pupils have successfully followed his manner: the more remarkable are, Scalken, Mieris, Slingelandt, and Charles de Moor.

Gerard Dow did very few drawings: there are however a few portraits by him in red stumped crayons, with firm and spirited touches.

His paintings exceed sixty in number: several have been engraved in Mezzotinto by Sarrabat, Verkolie, Kauperz, Valk, and John Raphael Smith: others in the Line Manner by Beauvarlet, Gaillard, Kruger, P. G. Moitte, and Voyer: but the engraver who has done him most justice is the celebrated J. G. Wille.

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 738 351

HARVARD FINE ARTS LIBRARY
FOGG MUSEUM

AM 430.738.2(16)

Réveil

Museum of painting and sculpture

DATE	ISSUED TO
AUG 28 '58	Freitag's office

NOT TO LEAVE LIBRARY

AM 430.738.2(16)

NOT TO LEAVE LIBRARY